JAHRBUCH

DER

ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

BEGRÜNDET VON W. SAS-ZALOZIECKY

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

REDIGIERT VON

UNIV.-DOZ. DR. HERBERT HUNGER

IV



1955
VERLAG RUDOLF M. ROHRER WIEN

Anschrift der Redaktion:
Doz. Dr. H. Hunger, Österreichische Nationalbibliothek, Wien I., Josefsplatz 1

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht
und des
Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs

PRINTED IN AUSTRIA

Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

PETER SANZ † / WIEN

EIN FRAGMENT EINES NEUEN KANON DES ANDREAS VON KRETA

(Pap. Graec. Vindob. 31956)*

Mit einer Tafel

Zahlreiche Kanones der ältesten Vertreter dieser Gattung der byzantinischen Kirchendichtung wurden in späterer Zeit durch die Erzeugnisse jüngerer Hymnographen aus dem lebendigen liturgischen Gebrauche verdrängt und blieben nur noch in alten, ausgeschiedenen Menaeen erhalten oder gingen überhaupt zugrunde. Umso erfreulicher ist der Fund eines neuen, wenn auch nur fragmentarisch erhaltenen, Kanon des Archegeten dieses Genos, des Andreas von Kreta. Das Bruchstück ist umso bedeutsamer, da es durch sein Alter nahe an die Entstehungszeit des Gedichtes heranreicht.

Es handelt sich um ein Papierfragment des 9. Jhs., das von Adolf Grohmann im Jahre 1930 für die Wiener Papyrussammlung erworben wurde.[1] Der Fundort ist unbekannt. Höhe 37,5 cm, Breite 16,8 cm, linker Freirand 3,5 cm, rechter Freirand 2—2,5 cm, Buchstabengröße 4 mm, Zeilenabstand 6 mm. Der rechte Rand ist ganz erhalten, oben ist das Stück abgeschnitten, unten ist es abgerissen, links sind in der Mitte große Teile ausgebrochen. Auf der Rückseite stehen einige Zeilen in ornamentaler

* Die vorliegende Arbeit meines Freundes Peter Sanz, des leider so früh, am 10. Juni 1942, gefallenen Wiener Papyrologen, fand sich unter den nachgelassenen Aufzeichnungen, die mir der Bruder des Verstorbenen, Herr Dr. Wilhelm Sanz, zur Verfügung stellte. Es bereitet mir eine freudige Genugtuung, anläßlich des VIII. Internationalen Papyrologenkongresses in Wien, auf dem Peter Sanz, weilte er noch unter den Lebenden, gewiß Bedeutsames zu sagen hätte, den Freund auf diesem Wege noch 13 Jahre nach seinem Tode zu Worte kommen zu lassen. — Sanz hielt über dieses Thema im Jahre 1937 einen Vortrag im Eranos Vindobonensis. Publiziert wurde über das Fragment noch nichts, wie ich aus dem Publikationskatalog der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek entnehmen konnte. Am griechischen Text und in der Transskription ist nichts geändert. Auch der deutsche Text stammt, bis auf die Anordnung, einige Streichungen und kleine stilistische Änderungen, von Peter Sanz. In den Anmerkungen habe ich gelegentlich Zitate ergänzt. Die von mir stammenden Anmerkungen sind mit HH signiert. Herbert Hunger.

arabischer Schrift.[2] Das Fragment ist der Rest einer liturgischen Rolle. Die Beschriftung erfolgte parallel zur Schmalseite der Rolle.[3] Der Text ist in einer leicht rechts geneigten Unziale geschrieben, die einen etwas schwerfälligen Eindruck macht und offenbar dem 9. Jh. angehört. Die verdickenden Knötchen am Ende der Horizontalen (im δ, τ, ψ) sind schon voll ausgebildet; sogar der Abkürzungsstrich ist mit ihnen versehen. Das in zwei Strichen geschriebene α ist unten meist offen; beim γ ist das Knötchen am Ende zu einem kleinen Abstrich geworden. Die Basis des δ ist breit und beiderseits vorragend; das ε ist schmal. ζ hat einen sichelförmig nach abwärts gebogenen Schlußstrich, ebenso ξ, das von ζ nur durch ein darübergesetztes υ unterschieden wird. Der Haken des κ schließt nie an den Schaft an. Beim ν ist der Verbindungsstrich der Hasten ganz dünn und fast waagrecht gestellt. Die beiden Halbkreise des φ sind links und rechts aus der Verbindung mit dem Schaft gelöst. Auch beim ω steht der erste Bogen getrennt.

Einen ähnlichen Schrifttypus bieten z. B. Brit. Mus. Add. Ms. 26.113, s. VIII/IX,[4] und Vat. gr. 1666 aus dem Jahre 800.[5] Während die Schrift dieser beiden Kodizes kaum eine Rechtsneigung aufweist, sind datierte Handschriften des 9. Jhs. wie das Psalterium Uspenskianum (a. 862) viel stärker rechts geneigt. Die Schrift unseres Fragments unterscheidet sich aber von den soeben angeführten darin, daß sie Haar- und Schattenstriche — vielleicht mit Ausnahme der Querstriche im η und ν — nicht kennt. Dies mag jedoch durch den Beschreibstoff bedingt sein, da Haar- und Schattenstriche auf Pergament wesentlich leichter als auf orientalischem Papier ausgeführt werden konnten.

Am Beginn der Strophen ist die Zeile um einen Buchstaben ausgerückt. Den Schluß der Strophen kennzeichnet ein Doppelpunkt und eine wellenförmige Linie (:∼), eine Form des Schlußzeichens, wie sie sich auch sonst häufig in Handschriften findet. Die einzelnen Kola sind durch Punkte getrennt. Die nomina sacra werden in der gewohnten Weise gekürzt.[6] Sonst findet sich gelegentlich Suspension am Schlusse des Ephymniums[7] und in den Überschriften.[8] Spiritus und Akzente stehen vereinzelt.[9] Abgesehen von einigen der üblichen Vertauschungen im Vokalismus[10] ist die Orthographie gut.

Abschrift

]... [.].
Αγνών εξαιματων [αειπ]αρθε[ν]ε·
εσωματωσασ τω̄ν ενα τησ τ[ρι]
αδο ύπερ λογον αγνη. και εν[νοιαν]

|[ο]| δι ο̄σε ευλογημενη⟨ν⟩ σεβ[αζ]ομεν ε[ισ]τσσαι ∼
5 //ω ῾η̄//
Τον εν ορη· αγιω δοξασθεντα ς εν β
τώ· πυροσ το τησ παρθεν[ου] τω
μωυση μυστηριον· γνωρισαντα
χ̄ν̄ υμνειτε και υπερυψου:∼
10 [τ]ων αγγελών ζηλωσομεν τον
βιον· κατασ φρενασ· πτερωσομε̄
[εισ] υψοσ· και συν αυτοισ· άυλωαν
[μ]ελ ψώμεν· [χ̄]ν̄ υμνει και υπερυψο:∼
[.]ει αω[.....του]σ ουρανιουσ · οτο̄
15 θρον[ον εχων υπε]ρ τησ δοξησ·
[.............]τεσ τρεφο
[μενοι χ̄ν̄ παντεσ υμ]νο[υμεν] και υπερ
[υψουμεν εισ παντασ] τουσ αιωνασ:∼
[.........π]ροσπ οι ουσαν
20 [......]τουσ εν υψι· απ[α]υστω
[......] γουν[..]σ· και τουσαγ
γ[ελουσ] π̄ν̄ᾱτ̄[α] δ[ε]ι κνυουσαν
τρ[ι]αδα προσκυνουμεν· ς υπερ
υψουμεν εισ παν:∼
25 Την παρνον · και αχραντον μ̄ρ̄ᾱ
την τεκουσαν· του κοσμου
τον σρα · ον καθειδειν ου φε
ρ[ο]υσιν ασωματοι· χ̄ν̄ παντεσ
υμνειτε και υ[π]ερυψουμεν εισ παν:∼
30 Ωεν πολο· παυ[..] νικησ αντρομου·
μυριάδεσ· αγγελον αρχαγγλον
του[τ αισ] αγκαλεσφεριν κατιξι
ασεν...[.] θ̄κ̄ε̄· πρεσβευεσο θηνετου
δοξολογουντασ:∼ ωθ̄/
35 ᾿Ορουσ παρηλθεσ τησ φυσεωσ · τω̄

δημιουργου συλλαβουσα τη⟨σ⟩ κ
τισεω[σ κ]αι πυλη σριασ τω κοσμω
[γεγο]νασ διοσε θκε ακαταπαυσ
[τ]οσ μεγαλυνομεν:∼
40 Σε τον αρρητως ενωσαντα · τουσ
επουρανιοισ ταεπηγεια · και μι
αν εκκλ[η]σιαν αποτελεσ[α]ντ[α]
αγγελ[ων κ]αι ανων · ακα[ταπ]αυσ[τωσ:]∼
Αγγ[ελοι τε κα]ι αρχαγγ[ελοι ...] ο[...]
45 ν[..........] κυριο[.................]
[..............]μ[..................]

Umschrift

ᾠδὴ ζ':	Ἁγνῶν ἐξ αἱμάτων, | [ἀειπ]αρθέ[ν]ε,	∪∠∪∪∠∪ | ∪∸∪∠∪	*a*	6+5	33 } 50
	ἐσωμάτωσας τὸν ἕνα τῆς τ[ρι]άδος,	∪∪∠∪∸∪ | ∠∪∸∪∠∪	*b*	12	
	ὑπὲρ λόγον ἁγνὴ | καὶ ἔν[νοιαν].	∪∠∪∪∠∪ | ∪∠∪∸	*a*	6+4	
	διό σε εὐλογημένη⟨ν⟩ σεβ[άζ]ομεν	∪∠∪∸∪∪∠∪∪∠∪∸	*c*	12	17
5	ε[ἰς] τοὺς αἰῶνας.	∪∠∪∠∪	*d*	5	

ᾠδὴ η': I.	Τὸν ἐν ὄρει	∸∪∠∪	*a*	4	11 } 34 } 53
	ἁγίῳ δοξασθέντα	∪∠∪∸∪∠∪	*b*	7	
	καὶ ἐν βάτῳ	∸∪∠∪	*a*	4	11
	πυρὸς τὸ τῆς παρθέν[ου]	∪∠∪∸∪∠∪	*b*	7	
5	τῷ Μωϋσεῖ | μυστήριον γνωρίσαντα	∪∸∪∠ | ∪∠∪∸∪∠∪∸	*c*+*d*	4+8	12
	κ(ύριο)ν ὑμνεῖτε	∠∪∸∪∠∪	*e*	6	12 } 19
	καὶ ὑπερυψοῦτε	∠∪∸∪∠∪	*e*	6	
	⟨εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας⟩.	∪∠∪∠∪∠∪	*f*	7	

II. [Τ]ῶν ἀγγέλων
ζηλώσομεν τὸν βίον
καὶ τὰς φρένας
πτερώσομεν [εἰς] ὕψος
5 καὶ σὺν αὐτοῖς | αὐλῷ ἀνα[μ]ελψόμεθα.
[κ](ύριο)ν ὑμνεῖτε
καὶ ὑπερυψοῦτε
⟨εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας⟩.

III. [.]εισω[..]
[... τοὺ]ς οὐρανίους

ὁ τὸν θρόν[ον]
[ἔχων ὑπὲ]ρ τῆς δόξης
5 [.............]τεστρεφο[μενοι]
[κ(ύριο)ν ὑμ]νο[ῦμεν]
καὶ ὑπερ[υψοῦμεν]
[εἰς πάντας] τοὺς αἰῶνας.

IV. [......]
[...π]ροσποιουσαν[......]
τοὺς ἐν ὕψει
ἀπ[α]ύστως [......]γουν[..]σ
5 καὶ τουσ ἀγγ[έλους] πν(εύμα)τα [δε]ικνύουσαν
τρ[ι]άδα προσκυνοῦμεν
καὶ ὑπερυψοῦμεν
εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

V. Τὴν παρθένον
καὶ ἄχραντον μ(ητέ)ρα
τὴν τεκοῦσαν
τοῦ κόσμου τὸν σ(ωτῆ)ρα,
5 ὃν κατιδεῖν | οὐ φέρ[ο]υσιν ἀσώματοι
κ(ύριο)ν, ὑμνεῖτε
καὶ ὑ[π]ερυψοῦτε
εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

VI. Ὦ ἐν πώλῳ
παυ[..]νικησαντρομου
μυριάδες
ἀγγέλων ἀρχαγγέλων
5 τοῦ τ[αῖς] ἀγκάλαις φέρειν κατηξίασεν ...[.] θ(εοτό)κε
πρέσβευε σωθῆναι
τοὺς δοξολογοῦντας
⟨εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας⟩.

ᾠδὴ θ': I.	Ὄρους παρῆλθες τῆς φύσεως	∠∪∪∠∪∪∠∪∪	*a*	9	22 } 52
	τὸν δημιουργὸν συλλαβοῦσα τῆ⟨ς⟩ κτίσεω[ς]	∪∸∪∪∠∪∪∠∪∪∠∪∪	*b*	13	
	[κ]αὶ πύλη σ(ωτη)ρίας	∪∠∪∸∪∠∪	*c*	7	20
	τῷ κόσμῳ [γέγο]νας·	∪∠∪∸∪∠	*d*	6	
5	διό σε θ(εοτό)κε	∪∠∪∸∪∠∪	*c*	7	
	ἀκαταπαύστως μεγαλύνομεν.	∪∸∪∠∪∸∪∠∪∸	*e*	10	

II. Σὲ τὸν ἀρρήτως καινώσαντα
τοῖς ἐπουρανίοις τὰ ⟨πάντα⟩ ἐπίγεια
καὶ μίαν ἐκκλ[η]σίαν

ἀποτελέσ[α]ντ[α]
5 ἀγγέλ[ων κ]αὶ ἀν(θρώπ)ων
ἀκα[ταπ]αύσ[τως] ⟨μεγαλύνομεν⟩.

III. Ἄγγελοί τε καὶ ἀρχάγγελοι.....

ζ 2: των | 4: οδιδσε ευλογημενη ‖ η I 1: ορη | 5: μωυση | II 3: κατασ | 5: ανα[μ]ελψώμεν | IV 3: υψ... V 5: καθειδειν | 6: $\overline{\kappa\nu}$ παντεσ υμνειτε | 7: υ[π]ερυψουμεν | VI 1: πολο | 4: αγγελον αρχαγγελον | 5: αγκαλε... φεριν κατιξιασεν | 6: σοθηνε | θ I 2: τῶ δημιουργου | II 1: κενωσαντα | 2: τουσ | επηγεια ‖

Übersetzung (der vollständigen Strophen)

Ode 7: „Aus reinem Geblüte hast du, ewig Jungfräuliche, den Einen der Dreifaltigkeit geboren, über (jedes) Wort und (jeden) Gedanken heilig; deshalb verehren wir dich, Gebenedeite in Ewigkeit.“ Ode 8: I. „Den, der auf dem heiligen Berge gepriesen wurde und der im brennenden Dornbusch das Geheimnis der Jungfrau dem Moses geoffenbart hat, den Herrn, lobsinget und erhöhet in alle Ewigkeit.“ II. „Dem Leben der Engel wollen wir nacheifern und die Sinne zur Höhe erheben und mit ihnen unter Flötenspiel anstimmen: den Herrn lobsinget und erhöhet in alle Ewigkeit.“ V. „Die Jungfrau und unbefleckte Mutter, die den Heiland der Welt geboren hat, den anzusehen die Körperlosen (die Himmlischen) nicht ertragen, den Herrn, lobsinget und erhöhet in alle Ewigkeit.“ Ode 9: I. „Die Grenzen der Natur hast du überschritten, da du den Schöpfer der Welt empfangen hast, und das Tor des Heiles bist du der Welt geworden: deshalb preisen wir dich, Gottesgebärerin, ohne Unterlaß.“ II. „Dich, der unsagbar durch das Himmlische alles Irdische erneuert hat und e i n e Kirche der Engel und Menschen geschaffen hat, preisen wir ohne Unterlaß.“

ANMERKUNGEN

Z. 2. τὸν ἕνα τῆς τριάδος: Vgl. Andreas Cret., PG 97, 1433, im Theotokion: Ἐχώρησας ἐν γαστρί σου, παρθενομῆτορ, τὸν ἕνα τῆς τριάδος (= Menaeum IX 65 b, 8. September) und ders., Men. XII 77 a, 9. Dezember, ebenfalls im Theotokion: ὡς τῆς τριάδος ἕνα σὲ Χριστὲ δοξάζομεν. — **3.** καὶ ἔν[νοιαν]: So habe ich ergänzt nach Andr. Cret., Canon in B. Mariae Nativ. α′ 5 (PG 97, 1320): τίς ἑώρακε παιδίον, ὃ οὐκ ἔσπειρε πατὴρ γάλακτι τρεφόμενον; ἢ ποῦ τεθέαται παρθένος μήτηρ; ὄντως ὑπὲρ ἔννοιαν ἀμφότερα, θεογεννῆτορ ἁγνή. Diese Ergänzung scheint allerdings dem Rhythmus zu widersprechen, der um eine Silbe mehr fordert. — **4.** |[ο]| διόσε εὐλογημένη⟨ν⟩ κτλ.: Das ο am Anfang der Zeile ist ganz unverständlich und wohl zu tilgen. Wenn die Ergänzung σεβ[αζ]ομεν stimmt, müssen wir auch εὐλογημένην schreiben. Das Aktivum σεβάζω findet sich schon bei Clem. Alex. Protr. II 39, 3 (S. 29, 11 Stählin). — **6.** τὸν ἐν ὄρει ἁγίῳ δοξασθέντα: Vgl. 2 Petr. 1, 18: ἐν τῷ ὄρει τῷ ἁγίῳ, ferner Psalm. 2, 6 ἐπὶ Σιών, ὄρος τὸ ἅγιον αὐτοῦ, Ps. 3, 5: ἐπήκουσέ μου ἐξ ὄρους ἁγίου αὐτοῦ, Ps. 98, 9: προσκυνεῖτε εἰς ὄρος ἅγιον αὐτοῦ. — **6.** καὶ ἐν βάτῳ πυρὸς κτλ.: Zur Situation vgl. Exod. 3, 2 ff.: ὤφθη δὲ αὐτῷ ἄγγελος κυρίου ἐν πυρὶ φλογὸς ἐκ τοῦ βάτου· καὶ ὁρᾷ, ὅτι ὁ βάτος καίεται πυρί, ὁ δὲ βάτος

οὐ κατεκαίετο κτλ. Die Prophezeiung der Geburt Christi aus einer Jungfrau an Moses wird in der Hymnendichtung häufig verwendet. So sagt Andr. Cret., Men. VIII 6 b (1. August, γ′ 6): Βάτος προεγνώσθης ἄφλεκτος ἐν Σινᾶ τῷ ὄρει. Besonders große Ähnlichkeit mit unserem Text zeigt aber eine andere Strophe desselben Andreas Cret., Pentekostarion, S. 52 (κυριακὴ τῶν μυροφόρων, η′ 1): Τὸν ἐν τῇ βάτῳ Μωσεῖ τῆς παρθένου τὸ θαῦμα ἐν Σιναίῳ τῷ ὄρει προτυπώσαντα ποτὲ ὑμνεῖτε, εὐλογεῖτε, καὶ ὑπερυψοῦτε εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας. — **9.** κύριον ὑμνεῖτε κτλ.: Das gleiche Ephymnium hat auch Joh. Damasc. im Canon in Dormit. Dei Genitr. (PG 96, 1365): Τὸν κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε. — **11.** κατασφρενασ: Schreibfehler für καὶ τὰς φρένας. — **12 f.** Im Text steht αναμελψωμεν, was aber mit dem Rhythmus des Verses unvereinbar ist. Am leichtesten ist die Stelle zu heilen, wenn wir für das Aktivum das Medium setzen und ἀναμελψόμεθα schreiben. — **14 ff.** Der Inhalt dieser Strophe ist unklar. In ihr wurde wohl wieder, wie in den vorhergehenden Strophen, Gott, seine Herrschaft über die Himmlischen und seine Erhabenheit über jeden Ruhm gepriesen. — 16 f. τρεφο|[wird man wohl eine Form von τρέφειν ergänzen müssen, etwa τρεφόμενοι, was sich dann auf ein Subjekt ἡμεῖς, also die Menschen, beziehen müßte. Diese würden dann etwa vom Ruhm und Preis Gottes leben. Ob in 17 f. ὑμνοῦμεν und ὑπερυψοῦμεν oder ὑμνεῖτε und ὑπερυψοῦτε zu ergänzen ist, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls muß nach $\overline{\kappa\nu}$ in Z. 17 ein πάντες gestanden sein, da sonst zu viel freier Raum bliebe. Es ist aber nach Analogie der anderen Strophen zu tilgen (vgl. die rhythmische Analyse). Vielleicht wurde es durch das πάντας in Z. 18 veranlaßt. — **19 ff.** In dieser Strophe wurde die hl. Dreifaltigkeit, die τριάς, verherrlicht (Z. 23: τριάδα προσκυνοῦμεν κτλ.). Auf τριάδα müssen sich auch προσποιοῦσαν (19) und δεικνύουσαν (22) beziehen. In welchem Zusammenhang aber diese Worte stehen, ist mir bis jetzt noch nicht klar geworden. Vgl. z. B. Andr. Cret. Men. XII 162 b (20. Dezember, α′ 5): Τριὰς ὑπερούσιε κτλ. — **27.** καθειδειν = κατιδεῖν. — **28.** κύριον κτλ. In dem grammatischen Bau der Strophe liegt eine gewisse Härte. Wenn wir nämlich κύριον als Objekt zu ὑμνεῖτε verstehen, so hängt τὴν παρθένον in der Luft. Fassen wir aber κύριον als Apposition zu σωτῆρα auf, so hinkt es nach, es sei denn, wir nehmen ein Anakoluth an: Es würde dann der Dichter zunächst τὴν παρθένον als Objekt im Auge gehabt haben, dann aber davon abgekommen sein und, beeinflußt durch die entsprechenden Stellen der früheren Strophen, κύριον als Objekt gesetzt haben. — **29.** ὑπερυψοῦμεν ist in ὑπερυψοῦτε zu ändern. — **30 ff.** Die letzte Strophe der ᾠδή ist der θεοτόκος gewidmet. Der Sinn des ersten Verses (Z. 30) kleibt unklar. Steckt vielleicht hinter πολο ein πώλῳ und bezieht sich die Stelle auf die Flucht nach Ägypten, bei der Maria auf einem Maultier ritt? — **32.** Der Sinn ist wohl: Maria wurde vor allen anderen auserwählt, den Heiland in ihren Armen zu tragen. κατηξίασεν ist ungewöhnlich; man erwartet κατηξίωσαν. ἀξιάω für ἀξιόω ist aber inschriftlich und in Papyri belegt; vgl. K. Dietrich, Untersuchungen zur Geschichte d. griech. Sprache, S. 229; E. Mayser, Grammatik d. griech. Pap., Bd. 1 (1906), S. 349. — **33.** Mit κατηξίασεν wäre der Vers zu Ende; es folgt aber noch etwas, das mit θεοτόκε endet und in den anderen Strophen keine Entsprechung hat. — **33.** πρέσβευε: Vgl. Andr. Cret., Men. VIII 5 b (1. August, α′ 1): πρεσβεύσατε ἀεὶ σωθῆναι πάντας ἡμᾶς. — **36.** Es ist in δημιουργὸν und τῆς zu bessern. — **38.** ἀκαταπαύστως κτλ.: Vgl. Andr. Cret., Men. IX 65 a (8. September): ἀπαύστως μακαρίζομεν. — **40.** κενωσαντα: Besser entspricht dem Sinn καινώσαντα, denn Gott hat die Welt (τὰ ἐπίγεια) durch die Sendung seines Sohnes (τοῖς ἐπουρανίοις) erneuert. — **41.** τὰ ἐπίγεια: Aus rhythmischen Gründen ist πάντα nach τά einzufügen.

Interpretation

In der letzten Strophe der siebenten Ode wird die Jungfrau Maria gepriesen. Die erste Strophe der achten Ode fordert zum Preise Gottes auf. Hier lehnt sich der Dichter an die bekannte Erzählung vom brennenden Dornbusch (Exodus 3, 2) an. Die ganze Strophe zeigt übrigens große Ähnlichkeit mit einer Strophe aus einem Kanon des Andreas von Kreta, die auch für die Frage nach dem Autor von Bedeutung sein wird (vgl. oben Anm. zu Z. 6). Auch die zweite Strophe ist dem Lobe Gottes gewidmet; ebenso scheint die dritte Strophe, deren volle Ergänzung mir bis jetzt noch nicht gelungen ist, das gleiche Thema gehabt zu haben. In der vierten steht die Dreifaltigkeit im Mittelpunkt. Die beiden letzten Strophen dienen der Verherrlichung der Gottesmutter. Die neunte Ode beginnt ebenfalls mit einem Loblied auf Maria; in der zweiten Strophe steht aber der Erlöser im Mittelpunkt.

Der Text unseres Hymnos ist bisher nicht bekannt gewesen, wohl aber ist die erste Strophe der 8. und 9. Ode eine von mehreren späteren Dichtern benutzte Musterstrophe, ein Heirmos, die als solche auch in das Heirmologion aufgenommen wurde. Nach den dort vorhandenen Angaben wurde der Kanon nach dem ἦχος πλάγιος δ' gesungen.[11] In den Text des Heirmologions sind allerdings schon einige Fehler eingedrungen: so heißt es im Heirmos zu Ode 8 ἀειπαρθένου, während das richtige παρθένου erst unser Fragment bietet; und im Heirmos zu Ode 9 lesen wir καὶ κύριον an Stelle des zweifellos besseren τῆς κτίσεως unseres Textes.

Der älteste Dichter, der den Heirmos Τὸν ἐν ὄρει ἁγίῳ verwendet, ist A n d r e a s von K r e t a selbst, der als Archeget der ganzen Gattung gilt. Er dichtet in einem Liede zum Palmsonntag die achte Ode im gleichen Rhythmus.[12] In späteren Jahrhunderten dichteten nach unserem Heirmos Germanos,[13] Joseph,[14] Theophanes,[15] Theodoros II. Dukas Laskaris,[16] ein anderer Theodoros,[17] Kallinikos Herakleios[18] und ein Anonymus im Triodion.[19] Der Heirmos Ὄρους παρῆλθες τῆς φύσεως findet sich seltener; ihn verwenden nur Joseph[20] und Theophanes, dieser allerdings einmal in demselben Kanon, dessen achte Ode er nach dem Heirmos Τὸν ἐν ὄρει ἁγίῳ baut.[21]

Wenden wir uns nun der näheren Untersuchung des Rhythmus unseres Liedes zu und beginnen wir dabei mit dem Heirmos der 8. Ode. Die Einteilung in Kola hat schon der Schreiber mit, meist auch richtig gesetzten, Punkten gekennzeichnet. Die beiden ersten Kola, die keiner weiteren Erklärung bedürfen, bilden eine Langzeile und gehören auch inhaltlich eng zusammen. Die beiden folgenden Kola haben den gleichen strengen Bau und sind ebenfalls zusammengehörig. Eine dritte, anders geartete Langzeile schließt die Periode ab, so daß wir das einfache Schema a a b vor uns haben, das aber gerade wegen seiner Einfachheit weiteste Verbreitung gefunden

hatte. Einige Schwierigkeiten bereitet die Teilung dieser dritten Langzeile in Kola, da hier auch die Punktierung in den einzelnen Strophen auseinandergeht. Aus einer Vergleichung der fraglichen Verse in den einzelnen Strophen ergibt sich aber, daß eine Teilung nur nach der vierten Silbe möglich ist, wie sie auch in der 2. Strophe durch einen Punkt angedeutet wird. An diese Periode, die den Hauptkörper der Strophe ausmacht, schließt das Ephymnium an, das nach demselben Muster a a b gebaut ist; nur sind es hier keine Langzeilen, sondern einfache Kola. Bemerkenswert ist noch, daß sich in der ganzen Strophe keine daktylische oder anapästische Silbenfolge findet. Im allgemeinen ist zu beobachten, wie streng die einzelnen Strophen nach dem einmal gewählten Muster gebaut sind. Selbst die Worte sind gleich lang. Im Text zeigen die Ephymnia der einzelnen Strophen kleine Variationen. So steht neben dem ursprünglichen κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε auch κύριον ὑμνοῦμεν καὶ ὑπερυψοῦμεν. In Strophe 4 lesen wir gar τριάδα προσκυνοῦμεν καὶ ὑπερυψοῦμεν und in Strophe 6 steht überhaupt ein anderer Text: πρέσβευε σωθῆναι τοὺς δοξολογοῦντας.

Der Heirmos Ὄρους παρῆλθες τῆς φύσεως zeigt keinen so klaren und einfachen Aufbau wie der vorhergehende. Die erste Periode besteht aus zwei daktylischen Reihen, von denen die erste 9, die zweite 13 Silben hat. Bei Vers 2 besteht die Möglichkeit einer doppelten Lesung: ⏑–⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑ oder –́⏑–⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑, so wie es Joseph aufgefaßt hat.[22] Dem rhythmischen Charakter entspricht aber besser die erste Interpretation. Beide Verse bilden auch inhaltlich eine Einheit. Die zweite Periode hat die Form c d c. Hier gestattet das mittlere Kolon eine zweifache Lesung: ⏑–́⏑–⏑–́ oder –́⏑⏑–́⏑⏑. In diesem Fall spricht jedoch der iambische Charakter der Nachbarkola und auch die Auffassung des Joseph[23] für ⏑–́⏑–⏑–́. Beide Perioden werden durch das Ephymnium, eine einfache zehnsilbige iambische Reihe, abgeschlossen.

Die letzte Strophe der 7. Ode endlich ist nach keiner Musterstrophe gebaut, oder mit anderen Worten: die erste Strophe dieser Ode wurde nicht in das Heirmologion aufgenommen. Sie beginnt mit einem aus zwei Kola bestehenden Langvers. Darauf folgt eine zwölfsilbige Reihe, die vielleicht in zwei gleiche Kola zerlegt werden kann. Das erste Kolon des dritten Verses wiederholt den Rhythmus des ersten Kolons des ersten Verses. Daraus darf man wohl schließen, daß auch das folgende Kolon dem zweiten Kolon des ersten Verses entsprechen wird, daß wir also bei den Langzeilen das Verhältnis a b a vor uns haben. Eine zwölfsilbige und eine fünfsilbige Reihe, die das Ephymnium bilden, schließen die Strophe ab. Dabei ist allerdings der Bau des Zwölfsilbers infolge der textlichen Schwierigkeiten unsicher.

Dem Liede fehlt das Feuer und die dramatische Belebung, wie man sie in den früheren Kontakia findet. Der Inhalt erschöpft sich im wesentlichen im Preise Gottes mit den gebräuchlichen, nur etwas zurechtgerückten

und dem Rhythmus angepaßten Formen. Dabei zeigt sich deutlich die Anlehnung an das Loblied der drei Jünglinge im Feuerofen (Daniel 3), an das ja in der Kanonesdichtung die achte Ode stets angeschlossen wird.

Es bleibt noch die Frage nach dem Autor. Der Umstand, daß Andreas von Kreta die achte Ode eines Liedes nach dem Heirmos Τὸν ἐν ὄρει ἁγίῳ gedichtet hat, und die Tatsache, daß derselbe Andreas der erste Vertreter der Gattung ist, würde genügen, um ihn als Dichter auch unseres Kanon zu erweisen. Nun ist aber die Autorschaft des Andreas für jenes Lied scheinbar in Frage gestellt. Es ist nämlich kein vollständiger Kanon, sondern ein sogenanntes Triodion, ein Lied, das nur aus drei Oden besteht. W. Christ hat unter Hinweis auf eine Stelle in einer Wiener Handschrift behauptet, der erste Dichter von Triodien sei Kosmas von Jerusalem gewesen, und alle unter dem Namen des Andreas überlieferten Triodien seien demnach unecht. Doch abgesehen davon, daß ja die Nachricht in der Handschrift falsch sein kann,[24] ist es auch möglich, daß das Lied ursprünglich ein vollständiger Kanon war, von dem erst später einige Oden verloren gingen. Daß aber tatsächlich Andreas der Autor unseres Kanon ist, erhellt noch aus folgenden Momenten: 1. Der Aufbau der 8. Ode unseres Kanon entspricht ganz der Art und Weise des Andreas; auch bei ihm besteht z. B. im Kanon zum 8. September jede Ode aus sechs Strophen. 2. Die Akrostichis fehlt; auch Andreas ließ seine Gedichte grundsätzlich ohne Akrostichis. 3. Die oben zitierte Strophe des Andreas ist fast identisch mit der ersten Strophe der 8. Ode. 4. Es ergeben sich manche Übereinstimmungen im Wortschatz. Demnach glaube ich mit Sicherheit Andreas von Kreta als Autor für unseren Kanon vindizieren zu können.

Welchen Wert hat nun der neugefundene Text? Zunächst haben wir wieder ein neues Gedicht des neben Johannes von Damaskos und Kosmas von Jerusalem berühmtesten, zweifellos aber des ältesten Vertreters dieses Genos kennen gelernt, von dem wir bisher nur wenige Lieder aus den liturgischen Büchern besaßen. Wir konnten aber auch die Geschichte und Herkunft zweier Hirmenstrophen aufhellen und sie im Verbande der ursprünglichen Dichtung sehen, für die sie entstanden waren.

[1] Das Papier unseres Fragments ist orientalischer Provenienz im Sinne von J. Irigoin, Les premiers manuscrits grecs écrits sur papier et le problème du bombycin, in: Scriptorium 4 (1950), 194—204. Der Beschreibstoff verdient besondere Beachtung, da unser Fragment, das dem 9. Jh. angehört, damit unter die ältesten (datierten) Papierhandschriften zu setzen ist; vgl. L. Santifaller, Beiträge zur Geschichte der Beschreibstoffe im Mittelalter, Graz-Köln, I (1953), 119 f. Als älteste griechische Papier-Handschriften nichtbyzantinischen Ursprungs gelten die Damaszener Handschrift der Vaticana (Vat. gr. 2200) des 8.—9. Jhs., der Sinaiticus 590 (9. Jh.) und der Pap. Vindob. Gr. 19809, ebenfalls 9. Jh., aus Südarabien (Mitteilungen aus der Papyrussammlung der

Nationalbibliothek in Wien (PER) NS IV, 1946 = P. Sanz, Griechische literarische Papyri christlichen Inhalts I. Nr. 18). Byzantinische Papierurkunden sind erst von der Mitte des 11. Jhs. an nachzuweisen (J. Irigoin, Byz. Ztschr. 46, 1953, S. 314 f.). HH.

[2] 3 Zeilen und Spuren einer vierten in arabischer Schrift (Naschi) in Abständen von 9,5 cm. Große, schwarze Buchstaben ohne diakritische Zeichen; unleserlich. HH.

[3] Bekanntlich fand ja auch noch nach der allgemeinen Einführung der Kodexform im 4. Jh. die Rolle in späterer Zeit für liturgische Texte Verwendung; vgl. V. Gardthausen, Griech. Paläographie [2] I, S. 152 ff., ferner Cavalieri-Lietzmann, Specimina cod. Graec., Nr. 35 und Cod. Vindob. Suppl. gr. 109 und 116. Der Unterschied lag jedoch darin, daß man früher in mehreren Kolumnen, parallel zur Längsseite, jetzt hingegen nur in einer Kolumne und parallel zur Schmalseite schrieb.

[4] Palaeogr. Society II 4.

[5] Palaeogr. Society II 81, Cavalieri-Lietzmann, Nr. 6.

[6] Kontraktion der nomina sacra: κ̅ν̅ (Z. 9, 13, 28), π̅ν̅α̅τ̅[α] (22), παρ^ϑνον (25), μ̅ρ̅α̅ (25), σ̅ρ̅α̅ (27), σ̅ρ̅ι̅α̅ς̅ (37), ϑ̅κ̅ε̅ (33, 38), α̅ν̅ω̅ν̅ (43). Der Kürzungsstrich hat in Z. 27 und 43 die Form —×—. Kürzung von καὶ (ϛ) in Z. 6 und 23. ν-Strich in Z. 11: πτερωσομε̄, 14: το̄, 35: τω̄.

[7] Z. 4: τ8σαι, 9: υπερυφου, 13: υμνει, υπερυφου, 24 und 29: παν.

[8] Z. 5 und 34: ω (= ᾠδή).

[9] Spiritus in Z. 3 ὑπερ, in der Form eines schrägen Striches, und Z. 35 ὀρουσ, in der Form eines Halbkreises. — Akzente: Z. 1 αγνών, 4 διόσε, 13 μελψώμεν, 31 μυριάδες. Über ω steht gern ein Punkt oder Strich: Z. 2 τω̄ν, 7 τὼν, 10 αγγελῶν. — Z. 12 liest man ἀύλω. — Das Iota adscriptum wird nicht geschrieben.

[10] ε für αι: 32 ἀγκαλεσ, 33 σοϑηνε, 40 κενωσαντα.
ει für ι: 27 καϑειδειν.
η für ει: 6 ορη, 8 μωυση.
η für ι: 41 επηγγεια.
ι für η: 32 κατιξιασε.
ι für ει: 20 υψι, 32 φεριν.
ο für ω: 30 πολο(?), 32 αγγελοναρχαγγελον, 33 σοϑηνε, 38 ακαταπαυστος.
ω für ο: 2 των, 13 αναμελψωμεν, 35 τω̄.
ϑ für τ: 27 καϑειδειν.

[11] Es gibt bekanntlich in der byzantinischen Musik acht verschiedene Tonarten, die ἦχοι genannt und von α' bis δ' und πλάγιος α' bis πλάγιος δ' gezählt werden.

[12] Triodion, Venedig 1856, S. 342 = PG 97, 1401.

[13] Menaeum IX 20 b (2. September).

[14] Menaeum III 67 b (15. März).

[15] Menaeum IX 39 b (5. September), X 111 b (18. Oktober), XI 184 a (24. November).

[16] PG 140, 777.

[17] Triodion, S. 19 a und 151 b.

[18] Theotokarion, S. 108.

[19] Triodion, S. 55 a.

[20] Triodion, S. 168 b.

[21] Menaeum X 112 a.

[22] Triodion, S. 168 b: ὕλην πονηρὰν ἀϑείας συμφλέξαντες.

[23] A. a. O.: διὸ φωτίσατε; πιστοῖς τὴν ἄπονον; τὰς προσευχὰς ἡμῶν.

[24] Die Bemerkung steht bei Christ-Paranikas, Anthologia Graeca carminum Christianorum, Lpz. 1871, S. LXVIII und bezieht sich auf Cod. Vindob. Theol. gr. 296, fol. 1v, ein Zitat aus Nikephoros Kallistos Xanthopulos (14. Jh.), Erklärung der Feste des Triodions. HH.

Fig. 1. Pap. Graec. Vindob. 31956

Johannes Mewaldt
zum 75. Geburtstag
zugeeignet

HERBERT HUNGER / WIEN

JOHANNES TZETZES, ALLEGORIEN AUS DER VERSCHRONIK

Kommentierte Textausgabe

I. VORBEMERKUNGEN

Der vorliegende Text stellt die Einleitung der Χρονικὴ βίβλος, der Chronik, oder — wie sie in den Handschriften heißt — der Verschronik (Μετρικὴ χρονικὴ βίβλος) des Johannes Tzetzes dar. Der gelehrte Byzantiner und bekannte Vielschreiber, dessen Arbeit an der Verschronik sich über Jahrzehnte erstreckte,[1] führte dieses groß angelegte Werk nie zu Ende. Außer der hier abgedruckten Eingangspartie von rund 530 Versen sind uns aus der Verschronik vielleicht noch zwei kürzere Abschnitte in den Chiliaden erhalten, die schon durch das iambische Versmaß hervorstechen. Während nämlich die übrigen Werke des Tzetzes überwiegend in politischen Versen verfaßt sind, handelt es sich bei der Chronik um akzentuierende iambische Zwölfsilber, wie sie in der byzantinischen Dichtung seit Georgios Pisides (Anf. d. 7. Jhs.) heimisch waren.[2] Die eine Stelle ist ein geographisch-ethnographischer Exkurs über Mysien (Chil. 11, 897—1004), die andere behandelt chronologische Fragen (Kyklos des Meton: Chil. 12, 264—295).[3] Unmittelbar vor dieser zweiten Probe bemerkt Tzetzes, er habe die Verschronik unvollendet gelassen, da alle Welt den kunstvoll gebauten iambischen Vers ablehne und sich an das Barbarische (den primitiven politischen Vers?) halte:

252 ἐγὼ δὲ νῦν τοὺς Μέτωνος ἐνιαυτοὺς εἰρήκειν,
καὶ μετρικῶς συνέγραψα τῇ κόσμου ἱστορίᾳ
ἰάμβῳ μέτρῳ τεχνικῷ, κἂν ἀτελῆ καὶ ταύτην
ἀφῆκα β έπων σύμπαντας τὸ[ν][4] τεχνικὸν μισοῦντας,
τὰ βάρβαρα δὲ στέργοντας. ὢ συμφορᾶς ἐσχάτης.

Tatsächlich war der byzantinische Zwölfsilber mit wohlabgewogener Verteilung der Paroxytonese und Proparoxytonese zwischen Versschluß und Binnenschlüssen (Penthemimeres und Hephthemimeres) schon zu Zeiten des Tzetzes, mehr noch seit Manuel Philes (14. Jh.) ein ästhetisch wesentlich höher stehender Vers als der simple politische Fünfzehnsilber.[5] Bei den Iamben unserer Verschronik kommt hinzu, daß sie bei näherem Zusehen in der Verteilung der Quantitäten fast durchwegs den Forderungen des

antiken iambischen Trimeters entsprechen. Mit umso größerem Recht kann Tzetzes dieses Versmaß als τεχνικόν bezeichnen. Es handelt sich um einen jener in Byzanz gar nicht seltenen metrischen Leckerbissen für literarische Feinschmecker, die den akzentuierend gelesenen Vers einer optischen Prüfung auf die Silbenmessung hin zu unterziehen vermochten. Da aber zumindest 40 Verse der Chronik in einem Punkt gegen die Quantitätsregeln verstoßen, dürfen wir die Überlieferung in solchen Fällen wie V. 188 und 384 nicht ändern, wo die erforderliche Länge durch Einfügung eines Ny ephelkystikon in τρισίν bzw. ἐλάττοσιν leicht herzustellen wäre.

Wir wollen festhalten, daß Tzetzes seine Chronik an der oben angeführten Stelle ἱστορία κόσμου nennt: so erklärt sich leicht der breite Raum, den die Kosmogonie in unserem Text einnimmt. Der handschriftliche Titel ἀλληγορίαι, der natürlich nicht von Tzetzes stammen muß, charakterisiert den Inhalt der uns erhaltenen Eingangspartie der Verschronik. Im folgenden sei eine kurze Stoffgliederung gegeben, die dem Leser die Übersicht erleichtern soll:

V. 1– 11: Ursprung der Allegorese
12– 66: Drei Gruppen von Erzählungen:
  1. Mythen, die der Allegorese bedürfen (14–29)
  2. Rein pragmatisch-historische Erzählungen (30–35)
  3. Halb allegorisch, halb pragmatische Erzählungen (36–59)
67– 71: Drei Methoden der Mythenallegorie
72– 94: Allegorese von θεός allgemein
95–129: Allegorese des Kronos
  1. pragmatisch-historisch (100–103)
  2. physikalisch (104–122)
  3. psychologisch (123–129)
130–147: Allegorese der Rhea
  1. physikalisch (130–144)
  2. psychologisch (145–147)
148–196: Allegorien der übrigen Götter
  1. physikalisch (148–162)
  2. psychologisch (163–183)
  3. Allegorese des Zeus (184–196)
197–527: Allegorien der Kosmogonie
  1. Allgemein physikalisch (197–235) mit Anspielung auf Typhon (221–235)
  2. Kronos und Rhea (236–256)
  3. Jugend und Herrschaft des Zeus (257–285)
  4. Der alte und der junge Eros, Hochzeit des Prometheus und des Peleus (286–289)
  5. Athene (Geburt) und Hephaistos (Wohnungen der Götter): 290–313
  6. Aphrodite, Hochzeit des Prometheus und des Peleus (Aiakos): 314–356
  7. Achilleus (357–363) und Aigaion (364–374); Übergangspartie (375–385)
  8. Apfel der Eris und Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen (386–397)
  9. Palastrevolution Heras, Athenes und Poseidons gegen Zeus (398–404)
  10. Fesselung der Hera (404 a–409)
  11. Laomedon (410–414)
  12. Achilleus (415–416)
  13. Hephaistos (417–427)
  14. Phaethon (428–437)
  15. Fesselung des Ares durch die Aloaden (438–448)
  16. Liebesabenteuer des Ares und der Aphrodite (449–467)
  17. Atlas (468–470)
  18. Perseus bei den Gorgonen (471–481)
  19. Styx (482–495)
  20. Kerberos und die Rinder des Geryoneus (496–499)
  21. Typhons Kampf mit Zeus (500–527)

Im ganzen können wir wohl eine sinnvolle Disposition beobachten, im einzelnen gibt es — im Abschnitt über die Kosmogonie — so manche unnötige Wiederholungen. Dies gilt für Typhon, die Hochzeit des Prometheus und des Peleus, Achilleus, Aigaion usw. Die wichtige Rolle der Sonne, die mit dem Übergang zu einer gesetzmäßigen Bahn einen Rückfall der Welt in das ursprüngliche Chaos verhindert, wird an 5 Stellen breit unterstrichen (221 ff., 364 ff., 377 ff., 402 ff., 506 ff.). Diese Wiederholungen und einige andere Flüchtigkeiten, auf die im Kommentar hingewiesen wird, entspringen vermutlich zum Teil der allgemeinen Arbeitsweise des πολυγράφος Tzetzes. Eine Reihe anderer Mängel müssen wir allerdings dem schlechten Überlieferungszustand unseres Textes anlasten.

Die einzige gedruckte Ausgabe stammt von F. Morel: Ioannis Tzetzae allegoriae mythologicae, physicae, morales. Paris 1616. Sie reicht bis V. 446a und wurde auf Grund einer Handschrift aus dem Besitze des Janus Rutgers veranstaltet, der von 1611—1613 bei F. Morel in Paris wohnte und nach einem kurzen, mehr dem diplomatischen Dienst als der Wissenschaft gewidmeten Leben 1625 in Den Haag verstarb. Diese Handschrift gilt heute als verschollen.[6] Die Lesarten Morels haben also den Rang von handschriftlichen Varianten und sind deshalb sämtlich im kritischen Apparat angeführt. Allerdings muß diese Handschrift, selbst wenn wir dem Herausgeber ein gerüttelt Maß an Flüchtigkeit ankreiden wollten, einen ziemlich schlechten und verderbten Text aufgewiesen haben. Dutzende von Stellen wurden erst durch die Kollation der beiden anderen Handschriften verständlich. Die erste ist ein Ambrosianus (C 222 inf.) des 13. Jhs., der einen zwar schwer lesbaren, dafür aber vorzüglichen Text bietet; der Kodex stammt vielleicht aus dem Kreis der Tzetzesschüler (Abb. 1). Leider enthält der Ambrosianus

auf fol. 13^{r-v} nur V. 1—147, also weniger als ein Drittel unseres Textes. V. 1—11 und 138—147 wurden von W. Studemund in seinen Anecdota varia Graeca (Bd. I, Berlin 1886, S. 238),[7] V. 1—11 außerdem von C. Wendel (Hermes 75, 1940, S. 227) herausgegeben.

Unter diesen Umständen bedeutete es für das Werk einen großen Gewinn, daß ich auf der Suche nach Handschriften der Odyssee-Allegorien des Tzetzes durch das Zusammentreffen eines glücklichen Zufalls mit einer gelungenen Kombination eine neue Handschrift unseres Textes entdecken konnte.[8] Dieser Vaticanus Barberinus gr. 30 aus dem 15. Jh. enthält auf f. 140^r—143^v die Verse 41—527, also um rund 80 Verse mehr als die Ausgabe von Morel (Abb. 2). Es hat den Anschein, als ob mit diesen 527 Versen die von Tzetzes geplante Eingangspartie — eine Kosmogonie in allegorisierender Darstellung — nunmehr vollständig vorliege. Gegenüber Morel weist der Text des Barberinus nicht nur eine Reihe von Plusversen und viele bessere Lesarten, sondern auch mehrere allerdings sehr klein geschriebene und zum Teil weggeschnittene Scholien auf. Ich habe auf den vollständigen Abdruck dieser Scholien verzichtet und sie nur dort, wo sie für die Texterklärung in Frage kamen, im Kommentar berücksichtigt und teilweise ausgeschrieben. Im Hinblick auf die geschilderten Überlieferungsverhältnisse kommt der vorliegenden Ausgabe praktisch die Stellung einer Editio princeps zu.

Zwei Anspielungen des Tzetzes auf eine iambische Bearbeitung des Motivs der Fesselung des Ares durch die Aloaden (All. Od. 11, 94 ff.) und durch Hephaistos (All. Od. 8, 58 f.) hat zwar schon H. Giske[9] vermutungsweise auf die Verschronik bezogen. Die Richtigkeit dieser Vermutung für die zweite Stelle wird aber erst durch den neuen Text V. 449—467 erwiesen.[10] Eine weitere derartige Anspielung, nämlich auf das Krokodil, das seine Jungen frißt (Chil. 12, 717—727),[11] bleibt allerdings auch jetzt noch für die Verschronik unbestätigt.

Den Zusammenhang der byzantinischen Mythenallegorese, besonders des Tzetzes, mit der allegorischen Mythendeutung der Antike habe ich an anderer Stelle behandelt.[12] Eine Beschreibung und paläographische Beurteilung des Vat. Barb. gr. 30 enthält die Einleitung meiner kürzlich erschienenen Textausgabe der Odyssee-Allegorien (B. 13—24) des Tzetzes.[13] Hier sei lediglich eine Bemerkung über die Verszählung angeschlossen. Meine Zählung hält sich an die Ausgabe von F. Morel, die sie nur an zwei Stellen stillschweigend korrigiert.[14] Die Plusverse aus B und den unechten Schlußvers bei Morel habe ich mit dem Zusatz a versehen.

Siglen: A = Ambrosianus C 222 inf.
B = Vaticanus Barb. gr. 30
Mo = F. Morel, 1616. * in Lesarten Morels bedeutet offenbar dessen Zweifel an der Überlieferung, also etwa soviel wie †. Die in Form von Anmerkungen auf S. 24 der Morelschen Ausgabe abgedruckten Verbesserungsvorschläge habe ich ebenfalls in den Apparat aufgenommen („Mo in not. p. 24“).

[1] C. Wendel, RE XIV/1, Sp. 2001.
[2] Vgl. F. Dölger, Die byz. Dichtung in der Reinsprache, Berlin 1948, S. 39 f.
[3] H. Giske, De Ioannis Tzetzae scriptis ac vita, Diss. Rostock 1881, S. 75 zählt dieses Stück nicht zur Verschronik.
[4] Der Haß der Menge richtet sich nicht gegen den kunstvoll Dichtenden, sondern gegen das kunstvolle Metrum; ich lese deshalb, auch mit Rücksicht auf das folgende τὰ βάρβαρα, τὸ τεχνικόν.
[5] Vgl. F. Dölger, a. a. O.
[6] RE XIV/1, 2000.
[7] Die bei Morel als 138—147 gezählten Verse bezeichnet Studemund als 142—152. Er bzw. Gustav Unger, der die Kollation durchführte, zählte in dem dreispaltig geschriebenen Ambrosianus, der keinen Platz für Marginalien hat, sondern diese mitten in den Text schreibt, mehrere derartige Einschiebsel, die in B fehlen oder am Rande stehen, als Tzetzesverse. Der echte Plusvers 139 a steht auch in B.
[8] Über die näheren Umstände dieses Fundes habe ich im Jahrbuch der Österr. Byz. Ges. 3 (1954), 45 f. berichtet.
[9] De Ioannis Tzetzae scriptis ac vita, 72 f.
[10] Vgl. unten S. 46.
[11] H. Giske, a. a. O., 72; C. Wendel, RE XIV/1, 2000 f.
[12] Allegorische Mythendeutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes, in: Jahrb. d. Öst. Byz. Ges. 3 (1954), 35—54.
[13] Byz. Ztschr. 48 (1955), 4—48.
[14] Die Ziffer 390 steht bei Morel irrtümlich vor V. 389. Statt 445 ist versehentlich 450 gedruckt, so daß man überall von 452 Versen — statt 447 — der Morelschen Ausgabe lesen kann.



II. TEXT

Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου
Ἀλληγορίαι
ἐκ τῆς χρονικῆς μετρικῆς βίβλου.

Ἀλληγορεῖν εὕρημα τῶν Αἰγυπτίων·
κἂν ἔσχεν αὐτὸ καὶ γονὴ τῆς Ἑλλάδος,
Κάδμου μαθοῦσα τοῦτο κἀξ Αἰγυπτίων.
πάντων γὰρ αὐτοὶ τοὺς θεῶν πρῶτοι λόγους
5 ἠλληγόρησαν εὐσεβεῖ νοὸς κρίσει,
κρύπτοντες αὐτοὺς ἐκ βεβήλων ὠτίων,
[τηροῦντες αὐτοὺς τοῖς ἀπέρνοις ὠτίοις,]
ἔλυτρα ταυτὶ τῶν γραφῶν τεθηκότες.
[ἔλυτρα ταυτὶ τοῦ λόγου τῶν μαργάρων.]
10 ἄλλα τε πολλὰ συμβόλοις ἀσυμβόλοις
γράφοντες ἐκφέρουσιν οὐ σαφεῖ λόγῳ.

ἐπεὶ δὲ τριττὸς πᾶς λόγος τῶν ἐγγράφων,
ψευδής, ἀληθὴς εἴτε τῶν μεταιχμίων,
ὁ ψευδοπλασθεὶς μηδ' ἀλήθειαν λέγων
15 ἀλληγορεῖσθαι προσφυῶς ἔχει μόνον,
τοῖς πράγμασι δὲ τῶν ἀληθῶν ἐκτρέχει.
ποῦ γὰρ ἀληθές, ἢ νοεῖν εἴτε γράφειν,
ὡς ἦν τεκνοβρώς τις πατὴρ πάλαι Κρόνος,
εἰδώς, ὅπερ δρᾷ, καὶ κατέσθων τὰ τέκνα,
20 ὥσπερ Θυέστης ἀγνοῶν κατήσθιεν;
γεννῶντα μηρὸν τίς δὲ δέξεται πάλιν
θεόν, χαλίφρον' εὑρετὴν οἰνουργίας,
Ἡφαιστικάς τε σαγάρεις μαιευτρίας
κρατὸς κυούσης ὁπλοφέρμονα κόρην:
25 καὶ πᾶν ὁμοίως ταῖς γραφαῖς πεπλασμένον,

Tit. ἐκ τῆς μετρικῆς χρονικῆς βίβλου Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου ἀλληγορίαι. τοῦ μακαρίτου Τζέτζου περὶ ἀλληγορίας. A C. Wendel (RE XIV/1, 2000) in A falso Τζέζου ἀλληγορία. ... Τζέζου ... legit. 7 del. Wendel ἀπέρνοις A ἀπόρνοις Mo 8 ταῦτα Mo τεθεικότες A Wendel Totus versus suprascriptus A 9 del. Wendel 10 συμβούλοις ἀσυμβούλοις A 13 εἶτα τήν, sed in not. p. 24 τῶν μετ. Mo 20 κατεσθίων A Mo κατήσθιεν conieci 22 χαλικρόν A μέθυσον suprascr. A 23 τε — μαιευτρίας om. Mo ἀξίνας πελέκυας suprascr. A

ὃ πράγμασι μὲν οὐδαμῶς ἔχει φύσιν,
τῇ τοῦ λόγου πλάσει δὲ τὸ κράτος φέρει.
οὕτω μὲν οὗτος ἀσθενῶν τοῖς πρακτέοις
ἀλληγορεῖσθαι προσφυῶς ἔχει μόνον.
30 ὁ δ' αὖ ἀληθὴς τὴν ἀλήθειαν φέρει,
ἀλληγορεῖσθαι δ'οὐδαμῶς ἔχει φύσιν.
τὰ πρακτικῶς γὰρ συνδραμόντα τῷ βίῳ
ἀλληγορῶν τις οὐκ ἀναισθήτως ἔχει;
Παῦλον γὰρ οὐκ ἂν οὐδὲ Πέτρον τις γράφων
35 ἀλληγορήσῃ μὴ νοσήσας τὰς φρένας.
ὁ δ' αὖ μεταξὺ καὶ μεταίχμιος λόγος
καὶ πρακτικῶς μὲν τὰ πεπραγμένα λέγει
ἀλληγορεῖ τε τοὺς ὑπὲρ φύσιν λόγους,
τοῦ πρακτικοῦ μὲν εὐμαρῶς νοουμένου,
40 χωρῶν δ' ἐπ' αὐτοὺς τοὺς ὑπὲρ φύσιν λόγους.
Αἰγυπτίων γάρ φησι που Θηβῶν πύλας
ὡς εἰς ἀριθμὸν εἰκάδων πενταδρόμων,
ἀνὰ δ' ἑκάστην ἁρμάτων διηκάδα
λέγει διοιχνεῖν, ἂν καλῇ καιρὸς μάχης.
45 ὁρᾷς ἐπ' ἀμφοῖν τὴν διάρκειαν λόγου
ὅπως τε τηρεῖ καὶ τὸ φῶς τῶν πραγμάτων,
ναὶ μὴν σὺν αὐτῷ καὶ τὸ πλάσμα τοῦ λόγου,
δηλῶν προπέμπειν, ἥνπερ εἴπομεν πόλιν
δισμυριοστὺν ἁρμάτων καιρῷ μάχης
50 πύλης ἑκάστης εἰστελούσης εἰς φόρον
τήν, ἣν ἔφημεν, ἁρμάτων διηκάδα.
τουτὶ τὸ ῥῆμα τῶν ἀληθῶν πραγμάτων·
τὸ μυθικὸν δὲ καὶ τεράστιον λέγει,
χωρεῖν ἑκάστην τῶν πυλῶν πολλῷ πλάτει
55 τήν, ἥνπερ εἶπον, ἁρμάτων διηκάδα.
πάλιν δέ φησιν ἀλλαχοῦ που τῶν λόγων
ἱπποσκελῆ σύμμικτον ἀνθρώπων φύσιν·
τὸ πραγμάτων φῶς ἱππέας ἄνδρας λέγει,
ὁ δ' αὖ γε μῦθος οὐσίας ἱπποβρότους.

26 ὃ] ἃ A α Mo 28 οὕτω μὲν οὕτως Mo 32 τὰ πρακτικῶν γὰρ συνδραμῶν τι τῷ βίῳ Mo 33 ἀλληγορεῖν τοῖς Mo ἀλληγορεῖν, πῶς οὐκ ἄν. Mo in not. 35 ἀλληγορήσει, μὴ νομίσας Mo 41 incip. B 'fas est leg. Αἰγ. μὲν γὰρ ἕκατον Θ.' Mo in not. p. 24. Αἰγ. γάρ * τῶν Θηβῶν πύλας Mo 43 διεικάδα B Mo 44 καλεῖ Mo 46 τηρῇ Mo 49 δισμυριοστὸν Mo -τὴν A B -τὺν conieci 50 εἰστελούσης A εἰσφερούσης B συμφερούσης Mo 51 διεικάδα B Mo 53 δὲ] τε B 54 πυλῶν ἐν τῷ πλ. Mo 55 τὴν ἣν προεῖπεν ἁ. διεικάδα B τῶν ἣν προεῖπεν ἁ. διεικάδα Mo 57 ἱπποσχελῆ Mo 59 ἱπποβρότου Mo

60 τί μακρὰ τείνω; τῶν λόγων τοὺς μὲν νόει
ἀλληγορεῖσθαι πρακτικῶς τε πᾶν λέγειν,
τοὺς πρακτικῶς δὲ καὶ πάχει γραφῆς μόνῳ,
ἀλληγορεῖσθαι δ' οὐδαμῶς πεφυκότας,
τοὺς δ' ἐκδραμόντας τὴν φύσιν τῶν πραγμάτων
65 ἀλληγορεῖσθαι προσφυεῖς ὄντας μόνους.
ἔχεις τὸ πιστόν, οἷσπερ εἴπομεν λόγοις.

ἀλληγορεῖται πᾶν δὲ τριττῷ τῷ τρόπῳ,
στοιχειακῶς τε, ψυχικῶς καὶ τὸ τρίτον,
ὡς πραγμάτων πέφυκεν ὑλικῶν φύσις.
70 ἀλλ' ἡ δυὰς μὲν τῶν τρόπων φιλενσόφοις,
ὁ δ' αὖ τρίτος ῥήτορσιν ἀνδράσι πρέπει.
ἐπεὶ δέ πως μάλιστα τῶν ἄλλων πλέον
ἀλληγοροῦμεν, οὗ θεῶν κεῖται λόγος,
θεὸς ποσαχῶς νῦν καλεῖται, λεκτέον·
75 Ἑλληνικαῖς μὲν ἐν γραφαῖς τεθειμένον
κοινῶς ἐφευρών τις ἀνωνύμῳ λόγῳ
θεὸν νοείτω πέντε σημαίνειν τάδε·
στοιχειακὴν μὲν τετράδα πρώτῳ λόγῳ,
ὕδωρ τε καὶ πῦρ, γῆν, φύσιν τὴν ἀέρος,
80 τοὺς ἀστέρας ἄστρα τε δευτέρῳ λόγῳ
καὶ τὴν ἀπ' αὐτῶν τῆς φορᾶς εἱμαρμένην,
τὰ ψυχικὰ πάντα δὲ σὺν τούτοις τρίτον,
θυμόν, λογισμόν, νοῦν, ἔρον, τόλμαν, λόγον,
ἄνακτας εἶτα καὶ σοφῶν πέμπτον γένος.
85 ἕκτον θεοῦ σήμαντρόν ἐστιν ἡ φύσις,
ὡς Ὀππιανὸς μηχαναῖς νάρκης γράφει·
„ἥδ' αὖ νοοῦσα τὴν θεοῦ ταύτῃ δόσιν".
ἀλλ' Ἐμπεδοκλεῖ μὴ θέλων ἀρτᾶν μάχην
– μίξιν γὰρ αὐτὸς καὶ διάλλαξιν λέγει,
90 φύσιν δέ φησι μηδαμοῦ πεφυκέναι, –

61 τε] δὲ Mo 62 οὓς A B Mo τοὺς lego τοὺς π. Mo in not. πρακτικῆς Mo τάχει γράφων μόνῳ A 63 οὐδαμοῦ B -μῆ Mo -μῶς (?) A 64 οὓς δὲ δραμόντας Mo τοὺς δὲ Mo in not. οὓς δ' ἐκδραμόντας A B 65 μόνων Mo μόνον Mo in not. μόνον (ους) A μόνους B 67 ἀλληγορεῖσθαι Mo 'quid si legas ? ἀλληγορεῖται πᾶν δὲ τρ.' Mo in not. 69 ὡς ὑλικῶν πέφυκε πραγμάτων φύσις B 73 οὗ] οἷ Mo 74 ποσαπλῶς A προσαπλῶς Mo 75 φωναῖς * τεθειμένος Mo 'lex vers. iubet scribi Ἑλλην. ἐν λέξεσιν τ.' Mo in not. 79 τὴν] τοῦ Mo 81 καὶ τῶν Mo 82 τρίτως B 86 ὁ * πιθανὸς Mo 'in al. cod. scr. ὡς ὁ πετεινὸς, forte leg. ὡς ὀπτικός γε μη.' Mo in not. p. 24 87 ἥδ' εὐνοοῦσα B Mo ταύτην Mo post 87 v. 84 repetitus et deletus A 88 Ἐμπεδοκλῆς Mo αὐτῆς μάχην Mo 89 διάλεξιν Mo 90 δὲ * μηδαμοῦ Mo 'sic expleretur φύσιν δὲ μηδαμοῦ μάτην πε.' Mo in not. δέ φησι B legi nequit A

φιλῶν τὸν ἄνδρα καὶ σχεδὸν τοῦτον πνέων,
φύσιν ἐῶ νῦν ἐν θεοῖς παρεγγράφειν.
οὕτω μὲν οὕτω πέντε σημαίνειν νόει
θεόν τις εὑρὼν ἐν γραφαῖς ἀνωνύμως.
95 ἂν δ' ἐστὶ κλῆσις του θεῶν τεθειμένη,
Κρόνου, Ῥέας πάντων τε τῶν ἄλλων λέγω,
ἀλληγορεῖν γίνωσκε ταῦτα τρισσάκις·
στοιχειακῶς τε, ψυχικῶς καὶ τὸ τρίτον,
ὡς πραγμάτων πέφυκεν ὑλικῶν φύσις.
100 καὶ πρακτικῶς ἄνακτας ἀνθρώπους λέγε
σύμπαντας αὐτοὺς ταῖς γραφαῖς τεθειμένους,
τινὰς μὲν αὐτῶν - ὡς Κρόνον - παιδοκτόνους,
τινὰς δ' ἀπ' αὐτῶν εὑρετὰς τῶν χρησίμων.
στοιχειακῶς Κρόνον δὲ τὸ σκότος νόει,
105 τὸ πανταχοῦ πρώτιστον ἐξηπλωμένον,
ὕλην ὅ φασιν οἱ κριταὶ τῶν πραγμάτων,
οἱ παντεπόπται, τὰ φιλένσοφα γένη.
ὃς τὸν Κρόνον χρόνον δὲ τῶν σοφῶν γράφει,
πῶς ταρταροῖ Ζεὺς τὸν Κρόνον, μοὶ φασκέτω,
110 πῶς δὲ πατὴρ Ζεὺς τοῦ θεῶν ἀνδρῶν γένους,
πὰρ Ζηνὶ δὲ πῶς τὰ θεῶν ἧσται γένη·
σειρὰν δὲ χρυσῆν πῶς μόνος χαλᾶν λέγει
καὶ γῆν ἀνασπᾶν καὶ θαλάσσης τὴν φύσιν·
πῶς δ' ἐκ Διὸς ῥέουσι χειμάρρων χύσεις·
115 Ἀΐδης, Ποσειδῶν, Ζεὺς δὲ πῶς Κρόνου γόνοι,
Ἀΐδης λαχὼν κάτωθε Ταρτάρου ζόφον,
ὁ δ' αὖ Ποσειδῶν τὴν θαλασσαίαν χύσιν,
ἐν αἰθέρι Ζεὺς οὐρανοῦ δὲ τὸ κράτος,
λέγειν τὰ πολλὰ νῦν ἐκὼν παρατρέχω.
120 ἄλλος γὰρ ἡμᾶς ἐκβιάζεται δρόμος
οὕτω μὲν οὕτως, ὡς προειρήκειν ἄνω.
στοιχειακῶς πέφυκε τὸ σκότος Κρόνος,
τοῖς ψυχικοῖς ἄγνοια καὶ νοὸς σκότος

92 ἐῶν Mo 94 εὑρὼν θεόν τις Mo 95 ἀρχὴ δὲ κλῆσις τοῦ θεοῦ Mo ante κλῆσις nil legendum A 99 τῶν πραγμ. B 100 πρακτικοὺς Mo λέγω Mo 101 ἅπαντας B τεθειμένας A 102 Κρόνους A Κρόνος παιδοκτόνος B Κρόνος παιδοκτόνους Mo Κρόνον scripsi 104 χρόνου Mo 107 φιλόσοφα A 108 Κρόνον δὲ χρόνόν τις σοφῶν Mo 110 πατὴρ δὲ πῶς τε τοῦ θεῶν ἀνδρῶν γένους B 111 'prima vox corrupta prodigialiter in mns. posset utique reponi verbum περίεστι, quo Jupiter ipse apud Homerum Il. VIII utitur' Mo in not. p. 24. πάρεστι. * πῶς δὲ .... γένει Mo πῶς δὲ A 112 μόνον Mo 114 πῶς δ' ἐ (!) B 115. 116 Αἴδης Mo 116 κάτωθι Ταρτάρων A 117 φύσιν corr. in χύσιν B 118 αἰθρίᾳ corr. in αἰθέρι A αἰθρίᾳ Mo 123 ἄνοια B

καὶ συστροβήσεις τῶν νοὸς κινημάτων
125 τριβαί τε πολλαὶ δογμάτων πλανωμένων.
ἐξ ὧν ὁ νοῦς πρόεισιν ὠμματωμένος
ἄγων τὰ δοξῶν εἰς ἐπιστήμης λόγον,
ὡς τ'ἄλλα πάντα, – τί μακρὰ γράφειν θέλω; –
στεφηφόρον δὲ πραγμάτων δηλοῖ λόγοις.

130 στοιχειακῶς γῆν τὴν Ῥέαν πάλιν νόει.
γῆν πλὴν ἐκείνην τὴν ἀκόσμητον λέγω
τὴν ὑλικῶς σῴζουσαν ὡς Κρόνος λόγον,
οἵαν φέρει που καὶ Στράβων τὸν Πυθέαν
Θούλην διαγράφοντα τὴν νῆσον λέγειν.
135 γῆν, ἀέρα, θάλασσαν οὐ πεφυκέναι,
ἐοικέναι δὲ πνεύμονι θαλασσίῳ,
ὁποῖα δεσμῷ τῶν ὅλων ὑπηργμένῳ,
μήτ' οὖν πορευτῷ μήτε πλωτῷ τὴν φύσιν,
φέρειν δὲ τὴν γῆν καὶ θαλάσσης τὴν χύσιν.
139a στοιχειακῶς γῆν τὴν Ῥέαν οὕτω νόει.
140 Δήμητρα καὶ Θέμις δέ, Πανδῶρα, Ῥέα,
Ἶσις, Τροφός, Τηθύς τε, Γῆ, Χθών, Ἑστία,
ἄλλαι τε πολλαὶ κλήσεων ἐφευρέσεις
τὴν γῆν διαγράφουσιν ἐν πολλοῖς λόγοις.
στοιχειακῶς συνῆκας, ὡς ἡ γῆ Ῥέα·
145 τοῖς ψυχικοῖς δὲ τῶν λόγων εὑρὼν πάλιν
Ῥέαν νόει μοι τὴν γεώδη καρδίαν.
τριττῶς διευκρίνηκα σοὶ Κρόνον, Ῥέαν.

στοιχειακῶς αἰθὴρ δὲ τῆς Ἥρας φύσις,
ἀὴρ Ἀθηνᾶς, Ἀφροδίτης αὖ πάλιν
150 στοιχειακή τις εὐγενὴς εὐκρασία,
Ἑρμῆς Ἄρης τε τὰ διάττοντα σέλα
οἷον κομῆται καὶ πυρώδεις οὐσίαι.
τὸ δ' ἐμφανὲς πῦρ ἢ καθαῖρον τὰ νέφη
Ἥφαιστός ἐστιν ἐν γραφαῖς εὑρημένον.
155 ὁ δ' Ἥλιος Φοῖβός τις ἁρματηλάτης,

127 εἰς] ὡς B τὸ δόξαν Mo 128 μακρὰν...θέλων Mo 129 στεφηφόρων...λόγος * Mo post 129 A habet : Χρύσιππος αὐτὴν ὑδάτων λέγει ῥύσιν. Mo 132 ὑλικὸν B -κὴν Mo 133 οἷα... Πυθέα Mo 135—136 desunt A 137 ὁποίῳ B 138 πορευθῶ, μήτε πλάττω Mo πορευτῷ μήτε πλουτῷ B 139 φέρειν δὲ τὴν γῆν, τὴν Ῥέαν οὕτω νόει Mo 139a deest Mo 140 Θέμις] Θέτις Mo 141 εἴδη * τροφῆς, Τηθύς τε τῇ Mo τροφή A B Ἑστίη B 143 διαγράφειν Mo 145 δὲ om. Mo 147 χρόνον Mo hic desinit A 148 στοιχειακοῖς B 149 Ἀθηνᾶ, Ἀφροδίτη Mo 150 στοιχειακῶς Mo 151 τε] δὲ B 153 τὸ φαῖνον αὖ πῦρ Mo

Τιτὰν Ἀπόλλων σὺν δ' ἄρ' Αἰγαίων ἅμα.
Φόρκυς δέ, Νηρεύς, Ἀμφιτρίτη καὶ Θέτις,
Τρίτων, Ποσειδῶν ἡ θαλασσῶν οὐσία,
Τηθὺς σὺν ἄλλοις, ἃ μακρὸν δοκεῖ γράφειν.
160 ἄλλοι δὲ Τηθὺν γῆς νοοῦσι τὴν φύσιν,
ξηρὰν τροφὴν φάσκοντες. ἡ Τηθὺς λέγει
στοιχειακοῖς ταῦτα μὲν οὑτωσὶ λόγοις.
τοῖς ψυχικοῖς Ἥραν δὲ τὴν τόλμαν νόει,
αὐτὴν ἐκείνην, ἥνπερ ἀνδρείαν λέγεις,
165 ἢ ψυχικὴν κίνησιν, εἰς ὅπῃ θέλεις.
ἡ δ' αὖ Ἀθηνᾶ τὴν φρόνησιν ἐγγράφει,
ἔρωτας αὐτοὺς Ἀφροδίτη καὶ πόθους.
Ἑρμῆς λόγον δὲ συλλαβαῖς λελεγμένον,
τὸν τεχνικὸν Φοῖβος δὲ σημαίνει λόγον,
170 τὸν ἡλιαυγῆ καλλοναῖς τῶν ῥημάτων,
Ἄρης δὲ θυμὸν ἀκρατῆ, μεμηνότα,
θυμὸν Ποσειδῶν, ἀλλὰ τὸν κεκραμένον,
ὃς γίνεται μὲν αἰτίαις ἐπ' εὐλόγοις,
ὥσπερ θάλασσα ταῖς πνοαῖς κινουμένη.
175 Ἥφαιστος αἱμάτων δὲ λεπτῶν οὐσία,
ἥπερ δι' αὐτῶν δεξιῶς ἀνηγμένη
ἀρτηριῶν (λέγω δὴ τῶν καρωτίδων)
ἀξινοπληκτεῖ τὴν Διὸς νοὸς κάραν,
μαιοῖ δ' Ἀθηνᾶν, ἣν βοῶσιν οἱ λόγοι.
180 τὸν ἔγκαρον γὰρ ψυχρὸν ὄντα τῇ φύσει
αἷμα τὸ λεπτὸν συγκεράσαν τῇ ζέσει
εἰς φῶς Ἀθηνᾶν τὴν φρόνησιν ἐξάγει
καὶ τοὺς παρ' αὐτῆς τῶν νοημάτων τόκους.

183a πάντα μὲν οὕτω τρισσάκις ταῦτα νόει·
τὸ Ζεὺς δὲ δηλοῖ πολλὰ τῶν νοημάτων,
185 τοῖς πρακτικοῖς ἄνακτα, νοῦν ψυχῆς λόγοις,
στοιχειακῶς κίνησιν οὐρανοῦ λέγει,
ψυχὴν ὁποῖα κοσμοκινήτου σθένους.
πρὸς τοῖς τρισὶ τούτοις δὲ σημαίνει πόσα;
νεφῶν σκότος φύσιν τε λαμπροῦ ἀέρος,
190 βροντάς, κεραυνούς, τῶν βροχῶν τὰς ἐκχύσεις,

156 σὺν δ' ἄρ' αἰγέων ἅμα B σὺν δ'ἀραῖς ἄλγεσσ' ἅμα. * Mo 162 μὲν ταῦτα Mo 167 Ἀφροδίτην Mo 168 Ἑρμῆν Mo 171 fortasse ἀκράτως μεμηνότα scribendum 173 ὃς] α Mo 175 θυσία Mo 'corrig. λεπτῶν οὐσία' Mo in not. 177 δὲ B δὴ scripsi 178 τὴν] τοῦ Mo 181 συγκεράσας Mo 183a τρισάκις B 188 τούτοισι σημ. Mo 189 λαμπρὰν Mo

τὸν πάντα κύκλον οὐρανοῦ ποτὲ γράφει,
τὸν αἰθέρα πάλιν δὲ τῶν ἄλλων μόνον,
τὸν Ἥλιόν τε καὶ Διὸς τὸν ἀστέρα
καὶ τὴν ἀπ' αὐτῶν ἀστέρων εἱμαρμένην.
195 ταῦτα διδαχθεὶς τῷ βραχεῖ Τζέτζου λόγῳ
ἀλληγόρει πᾶς προσφυῶς ὅσα δέον.

εὕρημα δ' ἐστὶ τοῦτο τῶν Αἰγυπτίων,
οἳ τῆς προνοίας ἐξελόντες τοὺς λόγους
πρὸ Μωσέως γράψαντος εἰς κοσμουργίαν
200 οὐχ ὡς ὁ Μωσῆς τῷ μεθύστερον χρόνῳ
ἔβλεψαν ὀρθῶς εἰς τὸ φῶς τῶν δογμάτων,
ἀλλ' εἰς ὀλίσθους ἐκτραπέντες καὶ χάη,
ὕλης τυποῦντες τοὺς κενοὺς τάχα λόγους
ἀφέντες εἰπεῖν ἐν διαυγεῖ τῷ λόγῳ,
205 ὡς ἦν ἀήρ, θάλασσα, γῆ, πυρὸς φύσις
ὁμοῦ κατ' ἀρχὴν πάντα συμπεφυρμένα,
οἷα τὰ Θούλης Πυθέας διαγράφει.
πέριξ δὲ τὴν ἄβυσσον ἦν κρυπτὸν σκότος,
μετὰ χρόνον τινὰ δὲ πλὴν τῶν ἀχρόνων
210 ὕλης βραχὺ κίνημά τι κινουμένης
εἰς εἰδοποιὸν πανσθενὲς μέγα κράτος
ἐγίνετο βράχιστος ὑδάτων ῥύσις,
ἀήρ τε γῆ καὶ πῦρ πάλιν ἐκρύπτετο.
ὡς δ' αὖ τὸ κινοῦν ἠρρενοῦτο καὶ πλέον
215 ἔκρυπτε τὸ σκότος μὲν ἐς βαθὺ χάος,
πέφυκε δ' ἀὴρ καὶ διηρθρώθη τάχα,
καὶ γῆ συνῆλθε τῇ θαλασσαίᾳ χύσει,
ὡς εἰς ζυγὸν κάλλιστον, εἰς γάμου δέσιν,
νύμφῃ διύγρῳ προσφυής τις νυμφίος,
220 κόσμος τε σύμπας ἐξ ἀκοσμήτου χάους
κόσμησιν ἔσχε, κἂν κρυβῆναι καὶ πάλιν
κίνδυνος ἦν τις τῇ νεωτέρᾳ στάσει.
τυφωνικῶς ἔπνει γὰρ ἡ πυρὸς φύσις,
ὄμβροι δ' ἀνεστομοῦντο χειμάρρου πλέον,
225 ἀὴρ δ' ἐν ἄλλῳ τῶν χρόνων ἐφαίνετο
παχύς, ἀμειδής, εἰς τὸ πρὶν τρέχων σκότος,
ἕως λαχὼν εὔτακτον ἥλιος δρόμον,

193 ἀστέρα] ἀέρα Mo 196 πᾶς] μὲν Mo 199 γράψαντες Mo 200 ὡς Μωϋσῆς Mo 205 ἦν Mo φύσεις Mo 206 ἀρχὰς Mo 208 ἦν] ἣν B 213 πῦρ καὶ B ἀήρ τε καὶ γῆ καὶ πάλιν ἐκρ. Mo 214 αὐτὸ Mo 215 ἐκρύπτετο B βραχὺ Mo 216 πέφυκε] πέφηνε Mo 217 συνῆλθε λαλασσαίᾳ (!) B 220 ξύμπας Mo 225 ἀήρ] ἀεὶ Mo 227 λαβὼν Mo

ἐκ τῶν θαλασσῶν εὐφυῶς ἀνατρέχων,
ὕδωρ ἀνασπῶν καὶ τελῶν ἐπομβρίας
230 καὶ συγκεραννὺς τὸ φλογῶδες καὶ ζέον
ῥοφῶν τε πᾶν ἄμετρον ὑγρᾶς οὐσίας
τὸ πᾶν διηυθέτηκεν εἰς κοσμουργίαν
πάσας παρεισφρῶν εἰς τὸ φῶς τὰς οὐσίας
καὶ πᾶν διαρκὲς εἰς τροφήν τε καὶ πόσιν.
235 οὕτω διαυγὲς ἦν τὸ φῶς τὸ τοῦ λόγου.

ἀλληγορεῖν θέλοντες αὐτοὶ δ', ὡς ἔφην,
Κρόνον μὲν εἶπον τὸ πρὶν ὑλαῖον σκότος
καὶ γῆν ἐκείνην τὴν ἀκόσμητον Ῥέαν.
Χρύσιππος ἃ θέλει δὲ καὶ Πλάτων γράφει,
240 καὶ παιδοβρῶτα τὸν θεὸν τοῦτον Κρόνον
τελεῖν ἔφασαν ὡς καλύπτοντα πάλιν
ὕδωρ τε καὶ γῆν, ἀέρα, πυρὸς φύσιν,
ἅπερ διεξέθρωσκε τῆς ὕλης στρόφοις
ἐκ τῶν ἀτάκτων πλημμελῶν κινημάτων,
245 ἃ καὶ νόθους ἔρωτας, ἃ κλέμμα γάμου
Ἥρας Διὸς λέγουσιν οἱ μυθογράφοι,
Ἥφαιστος ἐξ ὧν ἦν φυεὶς ὁ κυλλόπους.
τὴν εἰδικὴν κίνησιν ἐξ ὕλης πάλιν,
ἣν πνεῦμά τι δρᾷ τῷ πυρὶ κεκραμένον,
250 κινούμενον κίνησιν εἰς κοσμουργίαν,
ψυχή τις οἷα κοσμικοῦ παντὸς μέρους,
κρύψιν Διὸς φάσκουσιν ἐκ μητρὸς Ῥέας,
252a γῆς τῆς ἐνύλου τῆς ἀνειδέου λέγω.
φασὶ δὲ τὴν γῆν, τὴν ἀκόσμητον Ῥέαν,
ἀντὶ Διὸς βρῶσιν δὲ τῷ Κρόνῳ λίθου,
255 τῆς γῆς ἐπιστήριξιν εἰς εἴδους λόγον
μέρους τε παντὸς καὶ χάους τεθειμένην,
τροφὰς Διὸς Κρήτην τε καὶ τούτου κράτος
καὶ ταρταρώσεις τοῦ τεκνοβρῶτος Κρόνου,
τὴν εἰδοποιοῦ πνεύματος τοῦ παντρόφου
260 κίνησιν ἐκθρώσκουσαν εἰς εὐκρασίαν,
ὑφ' ἧς τὸ πᾶν ἠρθροῦτο πρὸς κοσμουργίαν,
σκότος δ' ἐχώρει πρὸς τὸ Ταρτάρου χάος·
Κρήτην γὰρ αὐτὸ μηδαμῶς νῆσον νόει

230 συγκεράννει Mo ζέων B 231 ὑγρὰς Mo 232 διηυτέθηκεν Mo 245 καὶ κλέμμα γάμων Mo 247 ἦν φυεί(ς] φῆσαν ὡς Mo 249 κεκρυμμένον Mo 252 a deest Mo 254 λίθον Mo 255 τῆς] τὴν Mo 256 μέσην τὲ παντὸς καὶ χάους δεδειγμένην * Mo 258 ταρταρώδεις Mo 260 ἐκτρώσκουσαν Mo 262 δὲ χωρεῖ B δ' ἐχάρη Mo δ' ἐχώρει scripsi 263 αὐτὸς B Mo αὐτὸ scripsi

στοιχειακῶς που τῶν λόγων εὑρημένην
265 μηδ' ἄλλο μηδὲν μηδαμῶς τῶν πρακτέων,
στοιχειακῶς νόει δὲ σύμπαν τῷ τότε.
τὰ ψυχικὰ δὲ ψυχικῶς πάλιν νόει,
τὰ πρακτικὰ δὲ πρακτικῶς, ἀλλ' εὐσκόπως,
μὴ Διοδώρου συρραγῇς εἰς τὸν βόθρον.
270 καὶ γὰρ ὁ κλεινὸς οὗτος ἐν χρονογράφοις
μὴ πάντας ἁπλῶς τοὺς στεφηφόρους Δίας,
ἕνα δὲ δόξας πρακτικῶς εἶναι Δία,
272a Κρήτης ἐκεῖνον τὸν στεφηφόρον μόνον,
ὡς οἱ μετ' αὐτὸν καὶ πρὸ τοῦ χρονογράφοι,
οἷα διημάρτηκεν, οὗ χρεὼν μάθῃς.
275 τὴν ἁρμογὴν δὲ τῶν μελῶν τῶν τοῦ λόγου
παραρραγεῖσαν τεχνικῶς κολλητέον
τὴν ὑλικὴν πρώταρχον εἰς εἰδουργίαν,
αὔξησιν ἢ κίνησιν εἰς κοσμουργίαν,
τροφὰς Διὸς λέγουσι καὶ σκηπταρχίαν,
280 κἀκ τῆς Διὸς κρατὸς δὲ Παλλάδος τόκους
Ἡφαιστικὰς μίξεις τε καὶ τῆς Παλλάδος
– μίξεις μὲν αὐτῶν καὶ γονὰς Ἐριχθόνου –
καὶ δὴ σὺν αὐτοῖς τοῖς τανῦν λελεγμένοις
Ἡφαιστοτευχεῖς τῶν θεῶν κατοικίας,
285 αὐτῶν ἑκάστῳ προσφυῶς εἰργασμένας,
Ἔρωτος ἀρχαιοῦ τε καὶ νεωτέρου
καὶ ποντογενοῦς Ἀφροδίτης αὖ τόκους
καὶ πρὸς Κύπρον δ' ἄφιξιν, ἣ ταύτης λάχος,
γάμους Προμηθέως τε Πηλέως γάμους.

290 ἀλλ' ἐξ Ἀθηνᾶς τῆς γονῆς ἀναρκτέον,
ἔπειτα χωρεῖν καὶ προσωτέρω δέον.
τὸ πνεῦμα φημὶ τὸν καλούμενον Δία,
ἐκ γῆς ἐκείνης τῆς ἀκοσμήτου Ῥέας
Κρόνου τε, τῆς ὕλης τε καὶ πρώτου χάους,
295 κινούμενον κίνησιν εἰς κοσμουργίαν,
θέρμῃ πυρὸς νυγὲν μὲν ἀξίνης δίκην.
τὸ πῦρ δ' Ἔρως, Ἥφαιστος, ἄλλα μυρία.
πρώτην Ἀθηνᾶν ἐκφορεῖ, τὸν ἀέρα,

265 μηδὲν * τῶν Mo 266 νοεῖ δ' Mo 268 εὖ σκόπει * Mo 272 πρακτικὸν Mo 272a deest Mo 273 χρονογράφου Mo 278 νίκησιν Mo 282 ἐρυχθόνους B ἐπιχθόνου Mo Ἐριχθόνος coniecit Mo in marg. 285 ἑκάστων B 286 ἀρχαγοῦ Mo 287 Ἀφροδίτης om. Mo 288 δ' om. Mo ἣ] ἢ Mo 290 ἀνακτέον B ἀνεκτέον * Mo ἀναρκτέον conieci 294 Κρόνου τοῦ τῆς B δὲ τῆς Mo τε scripsi 295 κινουμένων Mo 296 νύ γεν * Mo

ἢ καὶ συνελθὼν (ἀλλ' ἐν ὑστέροις χρόνοις)
300 Ἥφαιστος εἰσφρεῖ πρὸς τὸ φῶς Ἐριχθόνον.
τὸ θερμὸν εὐθὺς ἐκραγὲν γὰρ ἀέρος
ἐκ τῆς ἔρας τε καὶ χθονὸς πάντα φύει.
Ἡφαιστικῆς ἔγνωκας ἀξίνης λόγους
κρατὸς τελούσης τῆς Διὸς μαιευτρίας.
305 ὅρα τὸ λοιπὸν τὰς θεῶν κατοικίας,
ὡς εἰδοποιῷ πνεύματι συνεζύγει.
ἡ θερμότης διεῖλε τὰ πεφυρμένα,
τὴν γῆν ὁμοῦ τε καὶ θαλασσῶν τὰς χύσεις·
ἔπειτα καὶ πλέον δὲ συγκινουμένη
310 τὸν ἀέρα παρῆξεν, εἰς πλέον δ' ἔτι
τὸν αἰθέρα, σύνταξιν ἄστρων, ἀστέρων·
εἶτα δὲ καὶ πῦρ ὥρμα τῶν πάντων ἄνω.
θεῶν ἑκάστῳ προσφυεῖς οἴκους ἔγνως.

τουτὶ δὲ πάντως καὶ γενέθλιοι λόγοι
315 ἀμφοῖν ἐρώτοιν Ἀφροδίτης [καὶ] Κύπριδος·
στοιχειακὴ γὰρ εὐγενὴς εὐκρασία
κύειν παρέσχε γῇ, θαλάσσης τῇ φύσει,
γάμοι Προμηθέως τε Πηλέως γάμοι
τὰ πάντα ταὐτὸν σὺν πολλοῖς ἄλλοις λόγοις.
320 γάμοις Προμηθέως γὰρ ὡς τοῖς Πηλέως
λόγος χορεῦσαι τοὺς θεούς, ἅπερ μάθε.
στοιχειακῶς μοι νῦν Προμηθέα νόει
τὸν ἐργομόχθην οὐρανοῦ σφαῖρον λέγειν
εἰς ἡδονῆς σύγκρασιν ηὐθετημένον,
325 κινούμενον κίνησιν εἰς χρονουργίαν
καὶ πάντα δρῶντα πρὸς τὸ σῴζειν τὸν βίον
ἢ μᾶλλον αὐτὴν τὴν φορὰν τὴν τοῦ χρόνου.
ταὐτὸν δὲ τουτὶ καὶ γάμοι τοῦ Πηλέως,
οὐ Θετταλοῦ γέροντος, οὗ Φθία πάτρα,
330 κόσμου δὲ παντός, ὡς μαθήσῃ τοῖς κάτω.
ὃν Αἰακὸς παρῆξεν ὢν Διὸς τόκος,
τῆς γῆς ὁ πυθμήν, ἡ κατώτατος θέσις,
Ἅιδου πυλωρὸν ὃν καλοῦσιν οἱ λόγοι
ὡς γειτνιῶντα τῷ χάει καὶ ταρτάρῳ,

299 ἢ] η Mo 300 εἰσφορεῖ Mo Ἐριχθόνα Mo 301 γὰρ] ἐξ Mo 306 ὡς] Ζεὺς Mo συνεζύγη B 309 συγκινουμένου Mo 310 εὐπλέον Mo 311 ἀστέρων ἄστρων B 312 δὲ] τὲ Mo ἔρμα B Mo ὥρμα conieci 315 Κύπριος B Mo καὶ delevi 316 γὰρ] καὶ Mo 317 θαλάσση B 318 γάμοις...γάμοι Mo 319 τὰ] τὸν Mo πολλοῖς μακροῖς B 321 μάθης B μάθε Mo 324 ηὐτεθημένον Mo 328 ταυτὴν δὲ τουτὶ B δὲ ταυτὶ Mo 331 ὃν Διὸς B ὢν Mo 332 κατωτάτω Mo

335 ἅπερ μετὰ γῆν ἐστι τοῖς κάτω τόποις,
Ἅιδου λαχόντα κλῆσιν ἐκ μυθογράφων.
στοιχειακοῖς μὲν προσφυᾶ ταῦτα λόγοις.
τοῖς ψυχικοῖς ὁ θρῆνος Αἰακός, πάλιν
Ἅιδου πυλωρός. ἀλλὰ πῶς, ἄκουέ μου·
340 ἐν ταῖς καταρχαῖς ἐκφορῶν νεκροφόρων
αἴ αἴ βοῶμεν καὶ σπαράττομεν κόμας·
τὸν θρῆνον ἔγνως Αἰακὸν ψυχῆς λόγοις.
στοιχειακῶς δὲ τὴν κάτω τῆς γῆς θέσιν,
ὃν Αἰακὸν μὲν Ζεὺς ἀπ᾽ Αἰγίνης φύει
345 ἐκ τῶν ἀτάκτων ὑλικῶν καταιγίδων
εἰς γῆς ὑποστήριγμα θεὶς καὶ πυθμένα,
ἀφ᾽ οὗ προῆλθε νυμφικῶς ἐσταλμένος
ζυγεὶς ἀρίστως τῇ θαλασσαίᾳ χύσει
τῆς γῆς ὁ κόσμος, ὅνπερ εἶπον Πηλέα·
350 ἦν γὰρ ἀκαρπῶν, πηλενυγρῶν εἰσέτι,
εἰ καὶ παρῆσαν οἱ θεοὶ τούτου γάμοις,
ὁ Ζεύς, τὸ πνεῦμα κοσμικῆς εἰδουργίας,
ἀὴρ Ἀθηνᾶ, καὶ τὸν αἰθέρα λέγω
Ἥρας λαχόντα ταῖς γραφαῖς κλῆσιν φέρειν,
355 Ἑρμῆς, Ἔρως, Ἥφαιστος, ἡ Κύπρις πλέον,
καὶ πᾶν τὸ λοιπὸν τῶν θεῶν φῦλον λέγω.

οὕτω γὰρ αὐτῷ παῖς Ἀχιλλεὺς ἐξέφυ,
πάγκαρπος εἰπεῖν θρεπτική τις οὐσία,
τὴν ἀέρος ζάλην τε καὶ πυρὸς φύσιν
360 καὶ τὰς ἐνύγρους ἐκφυγὼν δὲ συγχύσεις,
λαβὼν δὲ τιμὴν ἐκ Διὸς πρωτοθρόνου,
ζωοῦν τὰ πάντα καὶ διεκτρέφειν βίον
τῷ γῆς παρεισφρεῖν τὰς τροφὰς τὰς μυρίας,
ἕως λαχὼν εὔτακτον ἥλιος δρόμον
365 τὸ πᾶν διηυθέτηκε τῆς κοσμουργίας,
τὴν σφαῖραν αὐτὴν οὐρανοῦ περιτρέχων
κἀκ τῶν θαλασσῶν ἐκτελῶν ἐπομβρίας,
τὸν ὅνπερ Αἰγαίωνά φασιν οἱ λόγοι
τὸ πᾶν βριῶντα καὶ καταύξοντα βίῳ,

340 ἐν] ως Mo νεκρεκφόρων B 343 deest B 344 μὲν Ζεὺς] Ζεὺς ἀλλ᾽ B φύσει B φύει Mo 345 ἀτράκτων Mo 348 θαλασσαία φύσει (χ supra φ) B θαλασσίᾳ Mo 350 ἀκαρπῶν πηλενυγρῶν B ἀκάρπων πηλενύγρων * Mo 351 τουτων Mo 352 ὁ Ζεὺς τὸ πν. B Ζεὺς ὡς * Mo εἰδεργίας B 353 ἀέρα λέγω B αἰθέρα Mo 354 φέρει B 361 τὲ τιμὴν B 362 διατρέχει βίῳ * Mo ἴσ. Ζωῶν τὰ π. καὶ διατρέφει β. Mo in marg. 363 ῥῷ γῆς παρεισφρῶν Mo 364 ἥλιος εὔτακτον Mo 365 διηυτέθηκε Mo 366 αὐτὴν] αὐτοῦ * Mo

370 τὸν ὂν συνεργὸν τῷ Διὶ Θέτις ἄγει.
οὗτος ὁ κόσμος, ὅνπερ εἶπον Πηλέα,
κἂν κόσμον εὗρεν ἐξ ἀκοσμήτου χάους,
κίνδυνον εἶχε συγκρυβῆναι καὶ πάλιν
τὴν ὑλικὴν ἄρθρωσιν εἰς κοσμουργίαν.
375 Αἰγύπτιοί τε καὶ γοναὶ τῆς Ἑλλάδος
ἠλληγόρησαν ἐν μακροῖς οὕτω λόγοις·
τάδ᾽ αὖ ἀπ᾽ αὐτῆς εἶτα τῆς κοσμουργίας
καὶ τῆς φορᾶς δὲ τοῦ πυρὸς τῶν θ᾽ὑδάτων
καὶ δὴ σὺν αὐτοῖς ἀέρος παχυσκότου,
380 ὑφ᾽ ὧν τὸ πᾶν κίνδυνος ἐφθάρθαι πάλιν,
εἰ μὴ τὸν εὐκίνητον ἥλιος δρόμον
σὺν τῇ σελήνῃ καὶ χοροῖς τῶν ἀστέρων
λαχὼν ἐπέσχε τὰς ἀσυστάτους χύσεις,
ἄλλοις ἐκείνων οὐκ ἐλάττοσι λόγοις
385 ἠλληγόρησαν οἱ σοφοὶ μυθογράφοι.
καὶ γὰρ γάμους ἔφασαν αὐτὰ Πηλέως,
ὃς Αἰακοῦ παῖς, ὥσπερ εἶπον τοῖς ἄνω,
χρυσοῦν τε μῆλον ταῖς θεαῖς τεθειμένον
– τὴν σφαιρικὴν λέγω δὲ τοῦ κόσμου θέσιν –
390 Ἥρας, Ἀθηνᾶς, Κύπριδος κάλλους ἔριν,
Ἥραν τὸ πῦρ λέγοντες ὡς τὸν ἀέρα
κλῆσιν Ἀθηνᾶς, τὴν δὲ σύγκρασιν Κύπριν,
ἣ καὶ τὸ μῆλον ἔσχε τὸ χρυσοῦν τόδε,
κριθεῖσα νικᾶν τὰς θεὰς κάλλους θεά
395 τοῖς κοσμαγωγοῖς ἡλίου περιδρόμοις,
ὃς ἐστὶν οὗτος ἐξαλέξων ἀνδράσι
τῷ πάντα γεννᾶν τῇ τεταγμένῃ βάσει.
ἔφασαν αὐτὰ καὶ Διὸς σκηπταρχίας
βουλὴν πονηρὰν ἐκ θεῶν ἐμογνίων,
400 Ἥρας, Ἀθηνᾶς καὶ Ποσειδῶνος σθένους,
οὓς ὁ βριῶν κάλλιστον Αἰγαίων μέγας,
ὁ λαμπρὸς αὐτὸς Ἥλιος παύει θράσους,
λαχὼν ἀπαρχὴν εἰς τεταγμένον δρόμον
403a κἀκ τῶν θαλασσῶν ἐκτελῶν ἐπομβρίας
καὶ πάντα τηρῶν εἰς ἀσύγχυτον στάσιν.
404a ὧνπερ λαβόντων ἀρραγεστάτην στάσιν

377 τάδ᾽] Δι᾽ αὖ Mo 378 τῶν ὑδάτων B 379 παχυσκότος B 381 ἡλίου Mo 382 χοροῖς] χωρὶς B 383 λαβὼν Mo 384 ἐλάττοσιν Mo 386 γάμοις....αὖ τοῦ * Mo 387 ὥσπερ] ὅνπερ B 391 deest Mo 392 τὴν σύγκρασιν καὶ Mo 402 ο λαμπρὸς ἥλιος * παύει Mo 403 δόμον Mo 403 a et 404 a non habet Mo

405 Ἥρα διῆρται ταῖς πτυχαῖς ταῖς αἰθέρος
δεσμοὺς ἄνω φέρουσα κεχρυσωμένους,
τὴν γῆν δὲ καὶ θάλασσαν ἄκμονας δύο
κάτω ποδῶν ἔσχηκεν ἐντεταγμένους.
410 τῷ δ' αὖ μέδοντι τῶν λαῶν, κόσμον λέγω,
λάτρις Ἀπόλλων καὶ Ποσειδῶν ᾑρέθη,
πυργοῦν Ποσειδῶν, τὰς δὲ βοῦς Φοῖβος νέμειν·
βάσις γάρ ἐστι κοσμικῆς ἕδρας ὕδωρ,
ὁ δ' αὖ πόας φύει τε καὶ ζῷα τρέφει.
415 τιμὴν δ' Ἀχιλλεὺς κόσμος ἐξ ἀκαρπίας
πάγκαρπον ἔσχε θρεπτικὸν σθένος φέρειν.
καὶ τὰς ἀτάκτους τοῦ πυρὸς ῥίψεις κάτω,
πρὶν ἢ λαβεῖν εὔτακτον ἥλιον δρόμον
ἄρδειν τε τὴν γῆν οὐρανῶν ἐπομβρίαις,
420 Ἡφαιστικὰς ῥίψεις μὲν ἐκ Διὸς κράτους,
ἀνθ' ὧν συνήργει μὴ δεθῆναι μητέρα,
ἔφασαν εἰς Λῆμνον τε καὶ κόσμου τόπον
– λαῶν μονὴ κόσμος γὰρ ἡ παροικία –
ἀφ' οὗπερ εὑρέθησαν ἐν βίῳ τέχναι,
425 Ἡφαιστικὰς ῥίψεις μὲν εἰς Λῆμνον ποτὲ
425a ὅπου δὲ ταῦτα .....
χάλκευμα πορπῶν, ὅρμων, ἑλικτηρίων
τὰς πανταχοῦ λέγοντες ἐμπύρους χύσεις·

καὶ συστροφὰς δὲ τὰς πρὸ εὐτάκτου δρόμου
πάλιν ἐν ἄλλοις ἀλλαχοῦ που τῶν λόγων
430 διφρευτικῆς ἄμοιρον Ἡλίου γόνον
ῥιφέντα φασὶν ἁρμάτων χρυσεμπύρων,
τούτου δ' ἀδελφὰς ἀσθενεῖς πυρὸς χύσεις,
τὸν ἡλίου δ' εὔτακτον ἐν σφαίρᾳ δρόμον
ὡς πρὸς χρόνου κίνησιν ἐκ τῶν ἀχρόνων
435 νυχθημέρων τε τοὺς ταχεῖς περιδρόμους
καὶ τὴν μονὴν πῆξιν τε τῶν ἐλασμάτων,
τὴν μὴ παραθραύουσαν ἐννόμους δρόμους.

δεσμοὺς ὅπῃ λέγοντες Ἄρεως βίας
τῶν φθαρτικῶν πῦρ ἐμπύρων κινημάτων,

409 ἔσχημεν ἐκτεταμένους * Mo 410 λεῶν κόσμων B 414 ο δ'αὖ φύσεις τε * καὶ ζῶα πάντα τρέφει Mo 417 ῥίψας Mo 418 ἥλιος Mo 419 τε καὶ γῆν οὐρανὸν δι' ὀμβρίας Mo διομβρίαις B ἐπομβρίαις scripsi; cf. 367.403a. 422 εφθασαν Mo 423 ἡ] ἡ Mo 425a deest Mo 426 πορπείων Mo ὁρμίων ἑλικτρίων * B Mo ὅρμων ἑλικτηρίων scripsi 428 συστροφαὶ δὲ τῶν πρὸς εὔτακτον δρόμον Mo 430 διφρευτικῶν Mo 431 ῥιφέντ' ἀφ' ἁρμάτων τινῶν * χρ. Mo 433 ἐκ σφαίρας Mo 437 ην (!) μὴ περιθραύσασαν Mo 439 πῦρ om. Mo

440 τοῦτον λέγουσιν ἐγκαθεῖρξαι τοὺς δύο,
Ἀλωέως τὰ τέκνα τοῦ περιστρόφου,
κλεινὸν Ἐφιάλτην τε Ὦτον σοι λέγω,
κίνησιν ἐμμένουσαν ἐν σφαίρας δρόμοις·
– ἴαλσις ἡ κίνησις· ὧδ' ἄρ' ἐμμένω. –
445 οὕτως Ἄρης πέφυκεν αὐτοῖς εἰργμένος,
ἕως ἂν αὐτὸν ἀέρος βοῆς κράτος,
446a [καὶ ταῦτα μὲν οὕτω· καὶ ὧδ' ἔχει τέλος.]
βροντῆς κεραυνὸς ἐμπεσὼν ἤ τι σέλας,
κλέψῃ δι' Ἑρμοῦ καὶ βραχὺν λύσει χρόνον.

ἄλλοι μὲν οὕτως εἰσφοροῦσι τὸν λόγον,
450 τουτὶ δ' ἐν ἄλλοις τοῦ λόγου τὸ χωρίον·
δεσμοὺς πάλιν φάσκουσιν Ἄρεως βίας
Ἡφαιστικαῖς πλὴν μηχαναῖς συνειργμένους.
τὸ πῦρ γὰρ αὐτὸ μοιχικόν τε καὶ νόθον,
κεραστικὴ δὲ θερμότης ἡ φωσφόρου
455 ἐκσπῶσα τὴν ἔνυγρον εἰς κρᾶσιν φύσιν
καὶ σωστικὰς πέμπουσα λαμπτηρουχίας.
αἰδῶ θεαινῶν τὴν ἀνίσχυρον λέγει
πρὸς ἐκτροπὴν κίνησιν ἐξ εὐκρασίας.
ἡ φαῦσις ἢ σύγκρασις Ἡλίου γέλως.
460 Ἑρμοῦ γέλως δὲ τὰ διᾴττοντα σέλα,
ἡ δ' αὖ Ποσειδώντειος ἱκετηρία
τὴν Ἄρεως λύσασα τῶν δεσμῶν βίαν
ὡς πρὶν κεραυνὸν εἴτε καὶ σέλας λέγει
ἐκ τῶν παρύγρων ἐκδραμὸν πυρεκβόλων,
465 ὅταν νεφῶν πάχυνσιν εἰσδεδεγμένων
τὸ κρᾶμα τοῦ ζέοντος ἐκπύρου δρόμου
ὡς πρὸς κεραυνῶν ἐξολισθήσῃ χύσεις.
ὅπῃ πάλιν ἄλλαις δὲ συμπλοκαῖς λόγων
Ἄτλαντά φασιν οὐρανὸν περιστρέφειν,
470 τὴν ἔμμονον κίνησιν εἰς πόλους δύο.

καὶ Περσέα λέγουσιν αὖ τινες τόδε,
ὃς ἐκ θαλασσῶν Γοργόνων ἀνατρέχων,
αἷς οὐσία μία τε καὶ θέα μία,
[ὀφθαλμὸς αὐτῷ πλάττεται μυθογράφοις]
475 Σθενὼ μὲν αὐτὴν καὶ χύσιν τὴν πρὸς πλάτος

440 λέγοντες B Mo λέγουσιν conieci 442 γ' Ἐ. καὶ Mo Ὤτων B 445 οὗτος B 446 ἂν * τὸν ἀέρος Mo 446a hic desinit Mo non habet B 448 κλέψει B 452 συνειργμένον B 462 ἀέρος B 464 παρ' ὑγροῖς ἐκδραμὼν B 467 χύσις (?) B

ἄφθαρτον εἰδώς, εὐφυῶς παρατρέχει.
τέμνει δὲ τὴν Μέδουσαν ἐντομῷ ξίφει,
τὸ λεπτὸν αὐτὸ καὶ διάρρυτον ὕδωρ.
ἀφ' ἧς προπηδᾷ Πήγασος καὶ Χρυσάωρ·
480 τὸ μὲν πάλιν χεῖται γὰρ ὡς ὕδωρ κάτω,
τὸ δ' αἰθερῶδες οὐρανοὺς ἀνατρέχει.

ὕδωρ Στυγός τε καὶ θεῶν ὅρκος πάλιν
ποτῆρσι χρυσοῖς τῷ Διὶ εἰλημμένον
περῶντι πρὸς Γίγαντας εἰς τούτων μάχην.
485 Στύγα τοι νέρθε πᾶν καλοῦντες γῆς ὕδωρ
ὡς καὶ Γίγαντας πάντα τὸν κάτω ζόφον
Τιτανικήν τε καὶ θεῶν ἄλλην φύσιν·
ὁ δ' ὅρκος ἕρκος ἀρραγῶς τηρῶν μένειν
τὸ συντεθὲν πᾶν εἰς μεσάζουσαν φύσιν.
490 καὶ γῆ μεσῖτις τῶν ἄνω καὶ τῶν κάτω
τηροῦσα νυκτὸς ἡμερῶν τε τοὺς δρόμους.
ὁ ζωτικὸς γὰρ ἥλιος διεκτρέχων
γῆς τὴν κάτω σφαίρωσιν εἰς ἄνω τόπους
νυχθημέρῳ πως τῷ τελεῖν περιδρόμους
495 κεραστικὸν πρόεισιν ἁρπάζων ὕδωρ.
ἄλλην πάλιν ἄναξιν ἐξ Ἡρακλέους
Ἅιδου κυνὸς λέγουσι τουτὶ Κερβέρου
καὶ βοῦς πρὸς Ἄργος πρὸς τὸ φῶς παρηγμένας,
ἃς Γηρυὼν τρίσωμος, ὁ χρόνος, τρέφει,

500 Τυφῶνος ἀλλαχοῦ δὲ καὶ Διὸς μάχην,
ὃς τοῦ Διὸς τὰ νεῦρα συντεμὼν σθένει
μετέσχεν ἀρχὴν τὴν Διὸς καὶ τὸ κράτος,
ἕως ἐκεῖνον Ζεὺς καθεῖλεν ἐσχάτως,
Ἑρμῆ τὰ νεῦρα πως κλαπέντα καὶ πάλιν
505 ἐκ τοῦ Τυφῶνος ἀβλαβῆ δεδεγμένον.
μετὰ γὰρ ἣν εἴρηκα πρὶν εἰδουργίαν
καὶ τὰς διαρθρώσεις δὲ τοῦ παντὸς λέγω
πρὸ τοῦ λαχεῖν εὔτακτον ἥλιον δρόμον,
Τυφωνικὸν πῦρ ἐκραγὲν πως ἀθρόον
510 τὸ πᾶν κατέσχεν ἐκπυροῦν τε καὶ φλέγον,
ἕως χυθέντων ἐκ πυρὸς σελασμάτων
καὶ φωσφόρου λαχόντος εὐτάκτους δρόμους
τὸ πᾶν ἐφεῦρεν ἀκριβεστάτην θέσιν.

481 αἰθερωθὲν B 482 ὅρκον B 483 λελ. μμένω B τὸ χρυσοῖς ποτῆρσι ληφθὲν τῷ Διὶ m 1 in marg. 502 ἀργὴν B 505 δεδεγμένος B

στοιχειακῶς μέν, τίς Τυφῶν, μαθὼν ἔγνως.
515 ὁ ψυχικὸς Τυφῶν δὲ νοῦν νικᾷ, Δία,
ἕως λογισμὸς ἐντονώσῃ τὸν Δία.
λογισμός ἐστιν ἡ παλαίστρα τοῦ λόγου·
ὁ νοῦς δὲ λεπτὸς καὶ νοεῖ πρὸ τοῦ λόγου.
Τυφῶνα διπλοῖς διεπέγνωκας λόγοις.
520 τὸν πρακτικὸν μάθε δὲ προσφόρῳ τόπῳ.
τοὺς σφαιρικούς μοι ἡλίου περιδρόμους,
τοὺς οὓς τρέχειν ἔσχηκεν εὐτάκτῳ δρόμῳ,
μεταφορὰν εὔτακτον ἐκπυρουμένην,
ὡς πρὸς χρόνου πλήρωμα καὶ νυχθημέρου
525 πολλοῖς σὺν ἄλλοις, οἷς ἔφην ἀνωτέρω,
Τυφῶνος εἶπον καὶ Διὸς τελεῖν μάχην,
Τιτανικήν τε καὶ Διὸς πάλιν μάχην.

III. KOMMENTAR

1–11: Zum Ursprung der Allegorie in Ägypten und zu diesen Versen überhaupt vgl. C. Wendel in: Hermes 75 (1940), 227–229.

3: Kadmos, durch dessen Vermittlung die Griechen angeblich das phoinikische Alphabet und andere Erfindungen kennen lernten, wird hier als der Vermittler der ägyptischen Mythenallegorie aufgefaßt. Kadmos galt manchmal als Ägypter: Phot. s. v. Ὠγύγια κακά; Diod. 1, 23, 4.

6: κρύπτοντες: Hier spiegelt sich die uralte „Theorie der Mythenallegorie" wider, die wir seit Platon (Prot. 316 d; Theait. 180 c) verfolgen können: Die Dichter, Homer an der Spitze, suchten bewußt die Wahrheit wie unter einem Deckmantel zu verbergen oder nur in der Form eines Rätsels auszusprechen. Vgl. Hunger, Allegorische Mythendeutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes, in: Jahrbuch d. Österr. Byz. Ges. 3 (1954), 40 (von nun ab: Hunger, Allegor. Mythendeutung).

7: Der Vers, der ebenso wie 9 von Wendel getilgt wurde, stellt vielleicht eine von Tzetzes selbst in den Text geschriebene Variante zu 6 dar; ein analoges Verhältnis nehme ich für V. 9 und 8 an.

ἀπέρνοις ὠτίοις· ἀπέρνοις fehlt in den Lexika. Der Sinn ist wohl: Sie bewahren sie (die geheimen Wahrheiten) für „unverkäufliche" Ohren (von περνάω?), d. h. für Menschen, die nicht feil sind, esoterisch aufgefaßt, für die Auserwählten, Eingeweihten.

8: ἔλυτρα: Chil. X 360, 934 ff. erklärt Tzetzes das eine Auge des Kyklopen Polyphemos als dessen Tochter Elpe. Abschließend begründet er das Fehlen dieses Zuges bei Homer (944 f.): κἂν Ὅμηρος οὐ λέγῃ, ὅπως ἂν μὴ τὰ ἔλυτρα τοῦ μύθου ἀναπτύξῃ.

10: συμβόλοις ἀσυμβόλοις: Oxymoron. Vgl. πόλεμος ἀπόλεμος Aisch. Prom. 902, Eur. Herakles 1133; Beispiele aus der Tragödie bei E. Bruhn, Anhang zur Schneidewin-Nauckschen Sophoklesausgabe, S. 129 f. Gemeint sind mit den σύμβολα die ägyptischen Hieroglyphen; vgl. C. Wendel, a. a. O.

12 ff.: Die Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit vieler Mythen zwingt zur Annahme von Allegorien. Als Beispiele solcher Mythen, die der menschlichen Empirie zuwiderlaufen, werden angeführt: 1. Kronos, der bewußt seine Kinder frißt, was Thyestes nur unwissend tat (17–20). 2. Die Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus (21 f.). 3. Die Entbindung der Athene aus dem Haupte des Zeus durch die Geschicklichkeit des Hephaistos (23 f.).

22: χαλίφρον': Ein treffendes Epitheton für Dionysos als Lyaios oder Lysios, der alle Bande und Fesseln löst. χαλικρόν in A, wohl gleichbedeutend mit χαλίκραιον bzw. χαλίκρατον, eigentlich „ungemischt" wird durch das übergesetzte μέθυσον (trunken, berauscht) erläutert. χαλικρότερος steht bei Nikander, Alexipharm. 59. 613.

23: Das in A übergeschriebene ἀξίνας, πελέκυας erklärt das Fremdwort σαγάρεις, wie schon Hdt. 7, 64: καὶ ἀξίνας σαγάρεις εἶχον. μαιευτρίας steht prädikativ neben σαγάρεις: die Axt als Hebamme des Zeushauptes im Dienste des Hephaistos; vgl. unten 303 f.

24: κυούσης: κράς kann Maskulinum und Femininum sein: Schwyzer, Griech. Gramm. I 583.

ὁπλοφέρμων fehlt in den Lexika; es ist analog zu ἀσπιδοφέρμων (Eur. Phoin. 796) gebildet: „in (oder von) Waffen lebend" (von φέρβομαι, sich nähren, leben).

28: οὗτος: Subjekt ist λόγος. Die mythische Erzählung zeigt ihre Schwäche, wenn man ihr die Wirklichkeit, die Tatsachen (τοῖς πρακτέοις entspricht dem πράγμασι in V. 26) gegenüberstellt. Da hilft nur mehr die therapeutische Wirkung der Allegorie: ἀλληγορεῖσθαι προσφυῶς ἔχει μόνον V. 29 = 15; zu der bei Tzetzes beliebten Verswiederholung vgl. in unserem Stück: 68 f. = 98 f.; 250 = 295; 362 ff. ∼ 372–374 usw. προσφυής ist ein Lieblingswort des Tzetzes, „der Physis, dem Wesen, der Eigenart entsprechend", vgl. 65. 196. 219. 285. 313. All. Il. 21, 288 f. usw. προσφυάω Chron. 337.

30 ff.: Der mit der Wirklichkeit, mit den historischen Tatsachen übereinstimmende Logos trägt die ἀλήθεια in sich und widersetzt sich von Haus aus der Allegorese. Wer in diesem Fall trotzdem allegorisiert, verhält sich der nicht stumpfsinnig? (Erst ein Fragezeichen nach ἔχει [33] gibt dem Satz einen Sinn!) So wird nur ein Geisteskranker die historischen Persönlichkeiten der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus allegorisieren.

41: Subjekt zu φησι ist offenbar Homer: vgl. Il. 9, 381 ff.; s. u. zu V. 50.

43: διηκάδα: διηκάς, eine Zahl, eine Gruppe von 200, analog εἰκάς und ἑκατοντάς gebildet.

48 ff.: Die Stadt kommt auf 20.000 Streitwagen im Kriegsfall, wobei jedes Tor die oben erwähnten 200 Wagen „beisteuert". Dabei entspricht zwar die Multiplikation 100×200 = 20.000 den Tatsachen, ein Tor jedoch, das gleichzeitig 200 Streitwagen umfassen kann, gehört in das Gebiet des Mythos. Tzetzes tut aber Homer unrecht, denn es heißt in der Ilias nur, daß bei jedem Tor 200 Mann zu Pferd und zu Wagen ausziehen. Il. 9, 383: ... αἵ θ' ἑκατόμπυλοί εἰσι, διηκόσιοι δ' ἀν' ἑκάστας ἀνέρες ἐξοιχνεῦσι σὺν ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν.

56: φησιν: Wiederum ist Homer als Subjekt zu denken: Od. 21, 295 ff.

58: Die pragmatische Methode der Mythenallegorie — vgl. Hunger, Allegor. Mythendeutung, 41 f., 47 f. — deutet die Kentauren als Reiter; so schon Palaiphatos, Περὶ ἀπίστων, Kap. 1; Ps.-Herakleitos, Περὶ ἀπίστων, Kap. 5.

60–65: Tzetzes faßt noch einmal, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, drei Gruppen von λόγοι zusammen, die er soeben in Beispielen besprochen hat:

1. 60 f.: die halb allegorischen, halb pragmatischen Erzählungen (die vorhergehenden Beispiele: das ägyptische Theben, die Kentauren, 36–59).
2. 62 f.: die rein pragmatisch-historischen Erzählungen (vorher 30–35).
3. 64 f.: die einer Allegorese bedürftigen Mythen (vorher 14–29).

Aus der Aufzählung der drei Gruppen folgt die Lesart τοὺς statt οὓς der Hss. Anfang 62. Allerdings trat in spätem Griechisch das Relativpronomen häufig an die Stelle des Indefinitums; St. B. Psaltes, Gramm. d. byz. Chroniken, 198. Aus 61 ist in 62 etwa πᾶν λέγειν zu ergänzen. πάχει γραφῆς μόνῳ ist Umschreibung für die pragmatische, nur Tatsachen wiedergebende Darstellung („durch die bloße Kompaktheit, massive Wirkung der Darstellung").

οὐδαμῶς (63) schreibe ich im Hinblick auf das analoge οὐδαμῶς in 31.

67–69: Klassische Stelle für die drei Methoden der Mythenallegorie: 1. die physikalische, 2. die psychologische, 3. die pragmatische; vgl. dazu Hunger, Allegor. Mythendeutung, 46 f. mit der Parallelstelle aus Tzetzes, Schol. All. Il. Prooim. 314.

70 f.: Die dritte Gruppe, die hier speziell den Rhetoren zugewiesen wird, ist die psychologische oder ethische; vgl. Tzetzes, Chil. II 36, 195 f.:

> ἀλλ' οὕτως ἠλληγόρησα μαθηματικωτέρως·
> νῦν δὲ καὶ κατὰ ῥήτορας ἠθικωτέρως λέξω.

72: μάλιστα τῶν ἄλλων πλέον: Umgangssprachlicher Pleonasmus.

74: ποσαχῶς: Die Lesart von B wird gestützt durch die Parallelstelle Matranga,

Anecd. Gr. II 600, 16. ποσαπλῶς würde anderseits einen reinen iambischen Trimeter herstellen.

75—77: Es gibt fünf Deutungen von θεός allgemein (κοινῶς ..... ἀνωνύμῳ λόγῳ τεθειμένον). Vgl. Tzetzes, Schol. All. Il. Prooim. 314, a. a. O., 15 ff.: ἐπεὶ δὲ περὶ Διὸς καὶ τῶν λοιπῶν ἀλληγοροῦμεν, δεῖ πρῶτον εἰπεῖν, ποσαχῶς τὸ θεὸς λαμβάνεται. τὸ θεὸς ἀνωνύμως κείμενον ἐπὶ πέντε σημαινομένων λαμβάνεται.

78—94: Statt der angekündigten fünf Gruppen werden sechs aufgezählt (ἕκτον, 85). Das entspricht der oben angeführten Parallelstelle Schol. All. Il. Prooim. 314: Auch dort werden fünf Bedeutungen von θεός angekündigt; als sechste wird die φύσις genannt, wegen des Widerspruchs zu Empedokles dann allerdings zurückgezogen, so daß es bei fünf Bedeutungen bleibt (An. Gr. II 600, 23—26). Auch an unserer Stelle sagt Tzetzes V. 92 φύσιν ἐῶ νῦν ἐν θεοῖς παρεγγράφειν. Er verzichtet also darauf, die φύσις unter die Götter einzureihen. In der überlieferten Form enthalten die Verse 78—84 trotzdem eine bemerkenswerte Flüchtigkeit. Nach der dritten Gruppe (τρίτον, 82 f.) folgt unmittelbar die fünfte (πέμπτον, 84); die vierte ist also ausgelassen. Vergleichen wir unsere Verse mit der schon mehrfach angeführten Parallelstelle, so ergibt sich folgendes Bild:

Bedeutung von θεός	Chron.		Schol. All. Il. Prooim.
1. Elemente (physikalisch)	78 f.	=	Nr. 2, Z. 18 f.
2. Sterne (astronomisch)	80	=	Nr. 4, Z. 19 f.
3. Heimarmene (astrologisch)	81	=	Nr. 3, Z. 19
4. Psychische Funktionen (psychologisch)	82 f.	=	Nr. 5, Z. 20—22
5. Könige und Weise (pragmat.-historisch)	84	=	Nr. 1, Z. 18.

Es entspricht also je einer Gruppe der Chronik eine Gruppe in den Scholien, nur daß die Reihenfolge geändert ist. Tzetzes hat nun irrtümlich, was allerdings nahelag, die astronomische und astrologische Deutung (Sterne und Heimarmene) zu einer Gruppe zusammengezogen und die als vierte Gruppe angeführte psychologische Deutung mit Nr. 3 bezeichnet (82). Dadurch ergab sich eine scheinbare Lücke zwischen Nr. 3 und 5. Die korrekte Zählung wäre die oben angeführte gewesen.

86 f.: νάρκη ist der Zitterrochen, der den Alten wohl bekannt war. Platon (Menon 80 a) vergleicht die überlegene Gesprächsführung des Sokrates, die den Gegner mattsetzt, mit der lähmenden Wirkung des Schlages eines Zitterrochens. Eine passende Oppianstelle konnte ich nicht finden. Vgl. W. Capelle in RE XVI 1719—1721.

88—90: Vgl. An. Gr. II 600, 23—25: ἀλλ' ἐγὼ οὐκ ἐθέλω διαμάχεσθαι Ἐμπεδοκλεῖ τῷ φυσικῷ λέγοντι μὴ εἶναι φύσιν τὸ παράπαν, ἀλλὰ μίξιν διάλλαξίν τε μιγέντων.

Empedokles, VoSo 31 B 8 = I[7] 1954, S. 312, 7—10:

ἄλλο δέ τοι ἐρέω· φύσις οὐδενός ἐστιν ἁπάντων
θνητῶν, οὐδέ τις οὐλομένου θανάτοιο τελευτή,
ἀλλὰ μόνον μίξις τε διάλλαξίς τε μιγέντων
ἔστι, φύσις δ' ἐπὶ τοῖς ὀνομάζεται ἀνθρώποισιν.

91: σχεδὸν τοῦτον πνέων: πνέω mit Unterdrückung des ursprünglichen Verbalnomens und neu gebildetem Akkusativ (Schwyzer-Debrunner, Griech. Gramm. II 76). Von einem Beispiel wie Ἄρη πνεῖν Aisch. Ag. 375 ist hier noch weiter gegangen zu einem τοῦτον (= Ἐμπεδοκλέα) πνεῖν; von Tzetzes geht der Hauch des Empedokles aus, er gibt — beinahe: σχεδόν! — dessen Meinung wieder! Vgl. in ähnlicher Bedeutung und derselben Konstruktion lat. sapere oder redolere.

93: οὕτω μὲν οὕτω: vgl. oben zu 72. Ebenso 121; 328: ταὐτὸν δὲ τουτί.

93 f.: νόει θεόν τις εὑρών: Vgl. dazu unten 196: ἀλληγόρει πᾶς.

98 f. = 68 f.

100—129: Kronos in dreifacher Allegorese:

1. pragmatisch-historisch: 100—103
2. physikalisch: 104—122
3. psychologisch: 123—129

Zu 2. Kronos = σκότος: vielleicht geht diese Deutung auf die Schilderung bei Hesiod, Theog. 154 ff., zurück, wo sich Kronos unter den im Dunkel eingeschlossenen Kindern des Uranos und der Gaia befindet (157: πάντας ἀποκρύπτασκε. καὶ ἐς φάος οὐκ ἀνίεσκε, Γαίης ἐν κευθμῶνι). Auch die Verstümmelung des Uranos durch Kronos erfolgt vom Hinterhalt aus (174) bei Nacht (176). Vgl. Tzetzes, Prol. Il. 284—286. All. Il. 18, 556. 21, 278 f.

103: τινὰς δ' ἀπ' αὐτῶν: einige von ihnen. ἀπό zur Verdeutlichung des Genetivus partitivus vereinzelt schon in klassischem Griechisch, in nachklassischer Zeit häufiger, im Neugriechischen vorherrschend: Schwyzer-Debrunner, II 116 f.

108: Kronos = χρόνος, eine sehr häufige Gleichsetzung. Vgl. Ps.-Aristot., Περὶ κόσμου, 401 a 15; Cornut. S. 7, 4 f. Lang; Plut., De Is. et Os. 32.

115—119: Praeteritio: Nähere Ausführungen über die Kroniden Hades, Poseidon und Zeus und ihre Herrschaftsbereiche will sich Tzetzes bewußt ersparen. Er muß zunächst die psychologische Deutung des Kronos behandeln.

123 ff.: Vgl. An. Gr. II 601, 3 f.: Κρόνος ἡ ἀνοησία καὶ τοῦ νοῦ συνθόλωσις. Der συνθόλωσις entspricht an unserer Stelle νοὸς σκότος. συστροβήσεις (124) sind Kreiselbewegungen.

126: ὁ νοῦς ... ὠμματωμένος: Vgl. Aisch. Choeph. 854 οὔτοι φρέν' ἂν κλέψειεν ὠμματωμένην.

127: Der Nus schreitet von den δόξαι zur ἐπιστήμη vor: platonische Terminologie.

129: Auf das überlieferte λόγοις, das dem Sprachgebrauch des Tzetzes entspricht, möchte man ungern verzichten. Fragt sich nur, wer Subjekt zu δηλοῖ ist; wahrscheinlich Κρόνος (aus 122!). δηλοῖ hat hier die gleiche Bedeutung wie sonst λέγει (meint, bezeichnet). — στεφηφόρος = στεφανηφόρος, bezeichnenderweise bei Lykophron 327 belegt, kommt bei Tzetzes öfter vor; vgl. unten V. 271. 272 a.

130—147: Deutungen der Rhea: 1. physikalisch, 130—144.
2. psychologisch, 145—147.

131 f.: Rhea entspricht wie Kronos dem ungeordneten Urstoff, der Materie; vgl. oben 104—107 und An. Gr. II 365, 18 f.: Ῥέα ἡ ἀκόσμητος γῆ ἡ πρώην, ἡ οἱονοῦν ὕλη.

133—139: Strabon, Geogr. 2, 4, 1 (Pytheas Frg. 7 a bei H. J. Mette, Berlin 1952) gibt den Bericht des Pytheas von Massalia über Thule wieder: Dort gebe es ein Gemisch von Land, Wasser und Luft, eine Art „Meerlunge" (πλεύμονι θαλαττίῳ ἐοικός = V. 136 bei Tzetzes).

S. 26, 13—21 Mette: προσιστορήσαντος δὲ καὶ τὰ περὶ τῆς Θούλης καὶ τῶν τόπων ἐκείνων, ἐν οἷς οὔτε γῆ καθ' αὑτὴν ὑπῆρχεν ἔτι, οὔτε θάλαττα οὔτ' ἀήρ, ἀλλὰ σύγκριμά τι ἐκ τούτων πλεύμονι θαλαττίῳ ἐοικός, ἐν ᾧ φησι τὴν γῆν καὶ τὴν θάλατταν "αἰωρεῖσθαι" καὶ τὰ σύμπαντα, καὶ τοῦτον ὡς ἂν "δεσμὸν" εἶναι τῶν ὅλων, μήτε πορευτὸν μήτε πλωτὸν ὑπάρχοντα· τὸ μὲν οὖν τῷ πλεύμονι ἐοικὸς αὐτὸς ἑωρακέναι, τἆλλα δὲ λέγειν ἐξ ἀκοῆς.

139 u. 139 a: Morel hat in seinem Text die beiden überlieferten Verse versehentlich kontaminiert: die 1. Hälfte (φέρειν δὲ τὴν γῆν) entspricht 139, die 2. Hälfte (τὴν Ῥέαν οὕτω νόει) stammt aus 139 a.

139: Χρύσιππος αὐτὴν (= γῆν) ὑδάτων λέγει χύσιν in marg. B, ... ῥύσιν vor V. 130 A. Vgl. Stoic. vet. frg. II 136, 22 f. Arnim: ... πάλιν δ' ἀπὸ ταύτης (= γῆς) διαλυομένης καὶ διαχεομένης πρώτη μὲν γίγνεται χύσις εἰς ὕδωρ κτλ.

140: Δήμητρα: Späte Nominativform: Schwyzer I 568.

140 f.: Durchwegs Erscheinungsformen der Erde: Demeter (= „Mutter Erde"). Zu Themis als Erd- und Orakelgöttin vgl. V. Ehrenberg, Die Rechtsidee im frühen

Griechentum, 24 ff., 30 f.; O. Kern, Die Religion der Griechen I 189 f., II 99 f. — Zur Auffassung der Pandora als einer alten Erdgöttin vgl. W. A. Oldfather RE XVIII/3, 543. — Die Göttin Isis, welche die Griechen schon im 7. Jh. in Ägypten kennenlernten, setzten sie frühzeitig der Demeter gleich. — Ge als Trophos („Amme"): Aisch. Sept. 16: Γῇ τε μητρί, φιλτάτῃ τροφῷ. Choeph. 66. Menand. Γνῶμαι μονόστιχοι 617: μήτηρ ἁπάντων γαῖα καὶ κοινὴ τροφός. Tethys ist Tochter der Gaia.

Hestia = Ge: Soph. Fr. 558 N. Eur. Fr. 944 N. Prokl. in Eukl. 130, 8.

Vgl. eine analoge Liste bei Tzetzes, Περὶ γεννήσεως τῶν θεῶν Matranga, An. Gr. II 365, 20 ff.: Περὶ τῶν σημείων τῆς γῆς. Δήμητρα, Θέμις, Πανδῶρα, Ἶσις, Τροφός, Τηθύς, Ἑστία. Vgl. auch Euseb. Praepar. ev. 3, 11.

145 f.: Gleichsetzung von Rhea und Gaia z. B. Aisch. Hik. 892; Soph. Phil. 391.

147: διευκρίνω: vgl. διευθετέω Chron. 232. 365.

148—196: A l l e g o r i e n der übrigen G ö t t e r.

1. P h y s i k a l i s c h e Allegorese (148—162)

Hera = αἰθήρ, z. B. Tzetz. All. Il. 20, 110. 413; All. Od. 15, 29. 39; An. Gr. II 601, 13 f.: στοιχειακῶς δὲ Ἥρα νοεῖται ὁ λεπτομερὴς ἀήρ, ἤγουν αἰθήρ. In der Vulgata der physikalischen Mythenallegorie bedeutete Hera den ἀήρ und Zeus den αἰθήρ: Hunger, Allegor. Mythendeutung, 50 f.

Athene = ἀήρ; auf alter Tradition beruhend, von Tzetzes oft angewendet; Hunger, a. a. O., 51 f.

Aphrodite = gute Mischung der Elemente: Tzetz. Prol. Il. 279 f. All. Od. 8, 43 ff. An. Gr. II 601, 16.

Hermes und Ares = διᾴττοντα σέλα (die attische Form statt σέλη ist für Tzetzes bezeichnend; ebenso später 460): Meteorfälle, Kometen, Donner und Blitz wurden auf die Planeten der beiden Götter zurückgeführt. Tzetz. All. Il. 24, 24 ff.: . . . ἀστέρες διατρέχοντες, κομῆται καὶ τοιάδε. τὰ κομητῶν δὲ σύμπαντα καὶ πᾶν ἄλλο τοιόνδε, Ἀρεϊκὰ καὶ τοῦ Ἑρμοῦ τυγχάνουσιν ἀστέρος κτλ. Vgl. An. Gr. II 366, 1 f.; 601, 16 ff.

Hephaistos = πῦρ. Bei Tzetzes vgl. All. Il. 1, 369; 18, 462 f. 494 ff. 606 ff.; 20, 80; 23, 11. All. Od. 23, 26. Zu dem καθαῖρον τὰ νέφη unserer Stelle (153) vgl. All. Il. 21, 140 f.:

"αὐτίκα δ' Ἥφαιστον προσεφώνεεν ὃν φίλον υἱόν."
πνεῦμα λεπτὸν κεκίνητο, πᾶν ἐκαθάρθη νέφος.

Ferner An. Gr. II 601, 23 f.: Ἥφαιστος δὲ τὸ καθαρτικὸν καὶ καθαρὸν πῦρ. An. Gr. II 366, 2 f.

155: Daß Helios mit einem Wagenlenker namens Phoibos identifiziert wird, fällt aus dem Rahmen der physikalischen Erklärungen heraus und gehört eindeutig in die Gruppe der pragmatisch-historischen Deutungen, die das Signum des Euhemeros an sich tragen.

156: Helios = Titan, Apollon, Aigaion; vgl. dazu die analoge Aufzählung bei Tzetzes, Περὶ γεννήσεως τῶν θεῶν, Matr. An. Gr. II 366, 11 f. Ἀπόλλων ἢ ἥλιος, ὁ αὐτὸς καὶ Ζεύς, Τιτάν, Ἡρακλῆς καὶ Αἰγαίων ὁ καὶ Ἑκατόγχειρ. Aigaion ist der hundertarmige Riese Briareos (Il. 1, 401 ff.); zu ihm vgl. unten S. 43.

157—159 werden verschiedene Erscheinungsformen des Meeres aufgezählt; vgl. die entsprechenden Stellen An. Gr. II 366, 14 ff. u. 601, 20 ff. Tethys wurde sowohl für das feuchte wie für das trockene Element in Anspruch genommen. Die sprachlich richtige Deutung der Tethys als „nährende Mutter" führte zu ihrer Auffassung als Erde (vorbereitet Il. 7, 99; 14, 201): Plut. De Is. et Os. 34; Prokl. in Tim. 40 e (S. 179, 8 ff. Diehl); Suda s. v. (Τηθύς· ἡ γῆ. παρὰ τὸ τιθήνη εἶναι καὶ τροφός.); Etym. Magn. 756, 37. Tzetzes bezieht sich an beiden Stellen auf diese Deutung.

2. P s y c h o l o g i s c h e Allegorese (163—183)

Hera = τόλμα bzw. ἀνδρεία; vgl. An. Gr. II 601, 1 f.

Hera = ψυχή: Tzetz. All. Il. 8, 91; 18, 185; An. Gr. II 601, 1.

Athene = φρόνησις, eine der beliebtesten Allegorien; Belegstellen bei Hunger, Allegor. Mythendeutung, 49.

166: ἐγγράφει: Athene prägt die φρόνησις den Menschen ein.

Hermes = προφορικὸς λόγος, nach stoischer Terminologie die sich in Worten und im Vortrag äußernde Vernunft im Gegensatz zum ἐνδιάθετος λόγος. Stellen bei Hunger, a. a. O., S. 49 f. u. Anm. 33.

169 f.: Phoibos Apollon = τεχνικὸς λόγος, der im rhetorischen Sinn technisch vollendete Vortrag. Vgl. An. Gr. II 601, 4—6: Ἀπόλλων ὁ ἡλιοειδὴς καὶ τεχνασμένος καὶ λαμπρὸς καὶ ῥητορικώτατος ἢ φιλόσοφος λόγος.

Ares = θυμὸς ἀκρατής, der unbeherrschte Jähzorn. Vgl. An. Gr. II 601, 7 f.: Ἄρης δὲ ὁ διάπυρος θυμός, καὶ ἀλόγιστος καὶ φονικός.

Poseidon = θυμὸς κεκραμένος, der gemäßigte, gerechte Zorn. Vgl. a. a. O., 5 f.: Ποσειδῶν ὁ ἐπιγενόμενος ἁρμοδίως θυμός, ὥσπερ ἡ θάλασσα, ὅταν ὑπὸ πνευμάτων ταράττηται.

175—183: Hephaistos = das dünne warme Blut, das durch die Schlagadern das Gehirn speist (wärmt) und dadurch die Gedanken freimacht, so wie der Schmiedegott Athene (die φρόνησις) mit einem Axthieb aus dem Haupte des Zeus (des Nus) entbindet. Vgl. An. Gr. II 601, 8—13; Chrysipp II 218 = Fr. 781—783 Arnim.

179: μαιοῖ steht hier für die sonst übliche mediale Form.

183 a: Es dürfte sich doch um einen Füllvers handeln. τρισσάκις ist sicherlich nicht richtig, da nur zwei Methoden (die physikalische und psychologische) durchgenommen wurden.

3. Allegorese des Z e u s (184—196): Der Höchste der Olympier kann auch die meisten Allegorien aufweisen.

185: πρακτικοῖς ἄνακτα, νοῦν ψυχῆς λόγοις: Chiastische Wortstellung: pragmatisch (τοῖς πρακτικοῖς λόγοις) bedeutet Zeus einen Herrscher, psychologisch (ψυχῆς λόγοις) den Nus.

Zeus = ἄναξ entspricht der allgemein üblichen pragmatischen Allegorese.

Zeus = νοῦς geht in die Zeit der Vorsokratiker (Anaxagoras, Empedokles) zurück; Hunger, Allegor. Mythendeutung, 48 f.

Zeus = κίνησις οὐρανοῦ = ψυχὴ κοσμοκινήτου σθένους. Vgl. den stoischen Terminus ψυχὴ κόσμου für Zeus bei Tzetz. All. Od. 20, 82. 89. 95; 21, 21; Chron. 251.

189 ff.: Zeus = alle möglichen atmosphärischen und meteorologischen Erscheinungen. Diese Allegorèsen gingen organisch aus dem ursprünglichen Wesen des alten indogermanischen Himmels- und Wettergottes Zeus hervor. Sie alle sind in den Homer-Allegorien des Tzetzes mehrfach zu belegen. Die zuletzt genannte Allegorie Zeus = Heimarmene, die dem physikalisch-astrologischen Bereich angehört, erscheint in den Homer-Allegorien des Tzetzes weit über hundertmal; vgl. Hunger, Allegor. Mythendeutung, 50.

196: ἀλληγόρει πᾶς: allegorisiere, wer immer du bist, . . .! Vgl. oben 93 f.: νόει θεόν τις εὑρών.

197: vgl. 1.

197 bis Schluß: K o s m o g o n i e. Die vor Moses lebenden Ägypter, von denen die Mythenallegorie stammt, kannten noch nicht den dogmatisch einwandfreien Schöpfungsbericht der Genesis (τὸ φῶς τῶν δογμάτων 201).

207: vgl. oben zu 133 f.; Pytheas von Massalia, Fr. 7 a Mette. Zu συμπεφυρμένα (206) vgl. σύγκριμα S. 26, 15 Mette.

209: Nach einem Zeitabschnitt der Ewigkeit: χρόνον ... ἀχρόνων: Oxymoron, vgl. zu 10.

220 f.: κόσμος τε σύμπας ἐξ ἀκοσμήτου χάους κόσμησιν ἔσχε; Tzetzes schwelgt in der Paronomasie; vgl. Prol. Il. 1: ἐπεὶ φαιδρά, πανσέληνε, σελήνη σελασφόρε. Vgl. die figura etymologica 250 u. 295: κινούμενον κίνησιν.

221 f.: vgl. 373!

221—235: Der neu erstandene Kosmos ist durch das Feuer in Gestalt eines Glutwindes gefährdet, wie die Herrschaft der Olympier unter Zeus durch den von Gaia gesandten Typhon (den feurigen Sturmwind, der Gewitterwolken vor sich hertreibt: τυφωνικῶς 223). Regengüsse und eine dichte Wolkendecke sind die Folge, bis die Sonne ihre wohlgeordnete Bahn beschreitet und durch den normalen Kreislauf von Verdunstung und Niederschlägen die Voraussetzungen für das Wachstum aller Lebewesen schafft.

235: τὸ φῶς τὸ τοῦ λόγου: λόγος ist hier wohl im christlichen Sinn — Gott als Schöpfer des Sonnenlichtes — zu verstehen.

236 ff.: Rückkehr zu dem Thema Kronos-Rhea, jetzt im Zusammenhang der Kosmogonie. Daß Kronos seine Kinder frißt, bedeutet das Verbergen der einzelnen Elemente, die sich aus den ungeordneten, planlosen Bewegungen der Materie gebildet hatten. Eine andere Deutung sieht in diesen Bewegungen den vorehelichen Verkehr zwischen Zeus und Hera, auf den schon Il. 14, 295 f. anspielt. Hephaistos galt vielfach nur als Sohn der Hera: Hes. Theog. 927 ff.; Cornut. S. 33, 16 Lang; Nonn. Dionys. 9, 228 (ἀπάτωρ Ἥφαιστος). Mit Rücksicht auf Il. 14, 338 f., wo Hephaistos ausdrücklich Sohn des Zeus genannt wird, ließ ihn eine späte Kombination aus dem vorehelichen Verkehr von Zeus und Hera abstammen: Schol. Il. 1, 609; Eustath. Il. 14, 294 (S. 987).

239 ff.: Kronos verschlingt seine Kinder: Das wird als die Rückkehr der Samen an ihren Ausgangspunkt, die Erde, gedeutet. Vgl. Varro bei Augustin. Civ. Dei 7, 19; Prokl. in Rempubl. 2, 61, 22 Kroll.

248 ff.: Die von der Materie ausgehende spezielle Bewegung der Luft wird damit in Zusammenhang gebracht, daß Rhea ihren jüngsten Sohn Zeus vor dem Vater versteckt.

251: Zu Zeus als ψυχὴ κόσμου vgl. oben zu 184—196.

253 ff.: Der griechische Text ist etwas schwierig. Ich gebe den Sinn in einer Paraphrase: Man erzählt von Ge (der noch formlosen Rhea), die dem Kronos an Stelle des Zeus als Speise in der Form eines Steines vorgesetzt wurde. Auf diesen Stein konnte sich die Erde stützen, um aus dem allgemeinen Chaos zur Form (Gestalt) vorzuschreiten. — 254 λίθου verstehe ich als Genet. epexegeticus: die aus Stein bestehende Speise ἐπιστήριξιν ... τεθειμένην ist Apposition zu βρῶσιν. Zu μέρους παντός (256) ist im Hinblick auf 251 offenbar κοσμικοῦ zu ergänzen. Κρήτην (= τροφὰς Διός) und die folgenden Akkusative sind ebenfalls von φασὶ (253) abhängig: „man erzählt von". — Für den Sinn der Stelle ist die Erklärung desselben Mythos bei Cornutus S. 7, 11—17 Lang, aufschlußreich: συντέτακται γὰρ ὁ μῦθος περὶ τῆς τοῦ κόσμου γενέσεως, ἐν ᾧ τότε ἀνετράφη ἡ διοικοῦσα αὐτὸν φύσις καὶ ἐπεκράτησεν, ὅτε εἰς τὸ μεσαίτατον αὐτοῦ ὁ λίθος οὗτος, ὃν καλοῦμεν γῆν, οἱονεὶ καταποθεὶς ἐγκατεστηρίχθη. οὐ γὰρ ἂν ἄλλως συνέστη τὰ ὄντα, εἰ μὴ ὡς ἐπὶ θεμελίου ταύτης ἠρείσθη, γινομένων καὶ τρεφομένων ἐντεῦθεν πάντων.

257 ff.: Die Erziehung des Zeus, seine Herrschaft und die Verbannung des Kronos in den Tartaros wird physikalisch als Bewegung des formgebenden und allnährenden Pneumas gedeutet, die zu einer harmonischen Mischung, der Voraussetzung für den Aufbau eines wohlgegliederten Kosmos, führt.

259: πνεῦμα εἰδοποιόν = Zeus; vgl. unten 292 ff. 306. 352. All. Il. 21, 277. Zeus = πνεῦμα ζῳογόνον: All. Od. 20, 82. 89.

263—266: Kreta (in der Geschichte vom aufwachsenden Zeusknaben) ist nicht wörtlich zu verstehen, sondern irgendwo (που τῶν λόγων) physikalisch gedeutet: ein Zeichen für die Flüchtigkeit des Tzetzes bei der Konzeption der Chronik! Offenbar spielt aber 260 (εἰς εὐκρασίαν) auf eine physikalischer Spekulation entsprungene Etymologie des Namens Kreta an, die wir aus Eustath. Dionys. Perieg. 498 kennen: Κρῆτες παρὰ τὸ ἐπὶ κέρασι βιοτεύειν· κυνηγετικοὶ γάρ. ὁ Ἀπολλόδωρος παρὰ τὸ εὖ κεκρᾶσθαι τὸν περὶ τὴν νῆσον ἀέρα.

269 ff.: Zeus = König von Kreta; z. B. Diod. 3, 61, 1.

270—274: Die Konstruktion ist merkwürdig verschränkt: Diodor (ὁ κλεινὸς οὗτος) hat mit seiner Meinung (δόξας 272), daß Zeus nur den König von Kreta bedeute, einen Fehler gemacht (διημάρτηκεν), woraus (οὗ) man erkennen (= lernen) muß (χρεὼν = χρή), welche (οἷα) Fehler er gemacht hat!

275—279: Wiederholung des Gedankens von 257—261.

277: εἰδουργία, das in den Lexika fehlt, ist nach κοσμουργία oder δημιουργία gebildet und bedeutet die Tätigkeit des πνεῦμα εἰδοποιόν (259), die Formgebung der gestaltlosen Materie; vgl. 255 εἰς εἴδους λόγον; 352: ὁ Ζεὺς τὸ πνεῦμα κοσμικῆς εἰδουργίας. Tzetzes liebt diese Komposita; vgl. 325 das sonst nicht belegte χρονουργία.

280—289: Lose programmatische Aufzählung der Motive, die Tzetzes im folgenden behandeln will.

282: Der Genetiv Ἐριχθόνου sowie der Akkusativ Ἐριχθόνον sind sonst nicht bezeugte Formen statt Ἐριχθονίου und Ἐριχθόνιον.

286: Der alte und der junge Eros: Der alte Eros ist der kosmogonische, den wir aus Hesiod (Theog. 120 ff.) und Platon (Sympos. 178 b) kennen. Diesen kosmogonischen Eros der Orphiker verspottet Aristophanes (Vögel 693 ff.). Der junge Eros ist der Sohn des Ares und der Aphrodite. Vgl. aber unten zu 315!

290: ἀναρκτέον: von ἀνάρχομαι, „wieder anfangen".

292—296: Wiederholung des schon 259 ff. formulierten Gedankens: Zeus ist das Pneuma, das von der Materie (bzw. dem Chaos = Kronos) und der gestaltlosen Erde (= Rhea) abstammt und dessen Bewegung (κίνησις 295, wie schon 260!) zur Weltschöpfung (κοσμουργία) führt.

296: νυγέν: Der 2. Passivaorist von νύσσω findet sich bei Galenos, das Partizipium νυγείς bei Chrysippos (Stoic. vet. fg. 2, 233) und bei Galenos. Die Byzantiner bevorzugten überhaupt den als attizistisch geltenden 2. Passivaorist: Psaltes, Gramm. d. byz. Chroniken, 225 f.

296 ff.: Die Hitze des Feuers (= Hephaistos) entbindet aus dem Pneuma (= Zeus) die Luft (= Athene als ἀήρ); dabei trifft die Hitze das Pneuma wie ein Axthieb (ἀξίνης δίκην 296).

300—302: Die Zeugung des Erichthonios durch Hephaistos, der der jungfräulichen Athene nachstellt, und das Emporwachsen des göttlichen Samens aus der Erde wird hier physikalisch gedeutet: Die von der Luft (= Athene) sich losreißende Wärme (= Hephaistos; ἐκραγέν von ἐκρήγνυμι) läßt alles aus der Erde emporsprießen. Zu Erichthonios vgl. Eur. Fr. 925 N; Apollod. Bibl. 3, 14, 6; A. B. Cook, Hephaistos and Athena, in: Zeus III (1940), 188—237.

302: ἔρα = Erde findet sich bei Lexikographen; aus Homer bekannt ist ἔραζε.

305—313: Physikalische Allegorie der kunstvollen Häuser, die Hephaistos den Göttern erbaut hat (Il. 1, 606—608): Die warme Luft (bzw. das Feuer = Hephaistos) trennt Erde und Meer und steigt über den ἀήρ zum αἰθήρ und zu den Gestirnen auf; zuletzt schwingt sie sich (ich vermute ὥρμα von ὁρμάω 312) über alles andere empor. Damit sind verschiedene Bereiche geschaffen, in denen sich die zuständigen Götter aufhalten können.

306: συνεζύγει von ζυγόω mit Wechsel der Form nach dem Muster eines Verbum contractum auf -έω; vgl. Psaltes, Gramm. d. byz. Chroniken, 234: ἐδήλει, ἐπηνώρθει. Als Subjekt ist Hephaistos zu ergänzen.

307: Hephaistos = θερμότης. Vgl. Eustath. Il. 1, 569 (S. 151, 25 ff.): δεῖ δὲ εἰδέναι, ὅτι οὐ πάντοτε ὁ Ἥφαιστος εἰς τὴν ἁπλῶς θερμότητα ἐκλαμβάνεται, ἀλλὰ τοῦτο μὲν σπανίως. διὸ καὶ οὐράνιος νοεῖται καὶ Διὸς ἤτοι αἰθέρος υἱὸς καὶ τοῖς θεοῖς ἄνω ἤτοι τοῖς ἄστροις, οἷς ἡ φύσις διὰ τὸ φωσφόρον ἐκ πυρὸς εἶναι δοκεῖ, αὐτὸς οἴκους τεκτήνασθαι λέγεται.

314 ff.: Aphrodite, physikalisch gedeutet als gute Mischung der Elemente: εὐκρασία τῶν στοιχείων; vgl. Tzetz. Prol. Il. 279 f.; All. Od. 8, 55.

315: Daß auch der kosmogonische Eros von Aphrodite stamme, behauptet Plutarch, Erot. 13, 8 (756 F).

317: κύειν παρέσχε γῇ, θαλάσσης τῇ φύσει: Wir denken unwillkürlich an das schöne Fragment aus den aischyleischen Danaiden, in dem sich Aphrodite selbst als Urheberin der Fruchtbarkeit bezeichnet (Fr. 44 N).

318 f.: Auch die Hochzeit des Peleus und die des Prometheus wird in der physikalischen Mythenallegorese in gleicher Weise wie noch viele andere Mythen (τὰ πάντα ταὐτόν κτλ.) für die Kosmogonie verwertet.

320 f.: Daß sämtliche Götter — mit Ausnahme der Eris — zur Hochzeit des Peleus und der Thetis geladen waren, ist bekannt. Von einer Hochzeit des Prometheus scheint allerdings sonst nichts überliefert zu sein. Außer Pandora (als Erdgöttin) werden noch die Atlastochter Kelaino (Schol. Lykophr. 132. 219) und Hesione (oder Axiothea: Schol. Lykophr. 1283) als Gattinnen des Prometheus genannt. Die Beziehung zu dem von Tzetzes kommentierten Lykophron ist auch hier kein Zufall.

322 ff.: Prometheus wird physikalisch als Himmelskugel gedeutet, deren Drehung die Voraussetzung für die Entstehung der Zeit (χρονουργία) bildet.

323: ἐργομόχθης fehlt in den Lexika: „der sich mit Arbeiten abmüht".

324: εἰς ἡδονῆς σύγκρασιν: B hat die schlecht lesbare Marginalie τὸν Προμηθέα γὰρ λέγουσιν Ἡσιόνην σχεῖν συνευνέτην; s. oben zu 320 f. — Man vgl. aber in ähnlichem Zusammenhang Tzetz. Prol. Il. 306: ἐπεὶ δ᾽ὑπερενίκησε σύγκρασις Ἀφροδίτης. In beiden Fällen liegt offenbar der Φιλότης-Begriff des Empedokles zugrunde. Vgl. VoSo 31 B 21, 8 ff. (= I [7]1954, 320, 3 ff.); 31 B 22, 4 f.: ὡς δ᾽αὔτως ὅσα κρῆσιν ἐπαρκέα μᾶλλον ἔασιν, ἀλλήλοις ἔστερκται ὁμοιωθέντ᾽ Ἀφροδίτῃ. Vgl. auch unten zu 392.

328 ff.: Allegorese der Hochzeit des Peleus und der Thetis: Physikalische Deutung als Kosmogonie ebenso bei Tzetz. Prol. Il. 251 ff.; All. Il. 18, 551 ff.; 24, 74 ff. Peleus wird gern in etymologischer Spielerei mit πηλός (Lehm) und dessen Wortfamilie in Verbindung gebracht: Prol. Il. 261: χαύνη πηλώδη; 264: πήλινον . . . γένος; All. Il. 18, 551: πηλεὺς ἦν ἀληθείᾳ; 560: πηλώδης. An unserer Stelle wird dagegen zu Aiakos übergegangen (331 ff.) und erst später als einzige derartige Anspielung πηλένυγρος („lehmfeucht", feucht wie Schlamm 350) bzw. πελενυγρῶν gebraucht.

331—346: Allegorese des Aiakos:

1. physikalisch (331—338): πυθμὴν τῆς γῆς, der feste Grund, der Boden, die tiefste Unterlage (ἡ κατώτατος θέσις), auf der die Erde ruht. Vielleicht spielte bei dieser Allegorie der Anklang des Namens Aiakos an αἶα (= ἡ γῆ, Etym. Magn.) eine Rolle. Aiakos als πυλωρός des Hades: Apollod. Bibl. 3, 12, 6; karikiert bei Lukian, Dial. Mort. 20, 1; Kataplus 4; Charon 2.

2. psychologisch (339—342): Aiakos vom Klageruf αἶ αἶ bei der Bestattung abgeleitet.

342: ψυχῆς λόγοις für ψυχικοῖς λόγοις; ebenso am Versschluß 185!

3. Die Wiederholung der physikalischen Deutung (343—346) führt zum Thema Peleus-Thetis zurück.

348: τῇ θαλασσίᾳ χύσει: Thetis, die Braut des Peleus.

350: ἀκαρπῶν: von ἀκαρπέω, unfruchtbar sein. Vielleicht stammt πηλενυγρῶν analog zu ἀκαρπῶν von einem sonst nicht belegten Verbum πηλενυγρέω (= lehmfeucht sein); vgl. die Erotianglosse ἐνυδρέονται· καθυγραίνονται. Oder aber es ist πηλένυγρος (nicht belegtes Kompositum zu ἔνυγρος) zu schreiben.

353: Athene als ἀήρ; vgl. Hunger, Allegor. Mythendeutung, 51 f.

353 f.: Hera als αἰθήρ: Tzetz. All. Il. 20, 110, 413; All. Od. 15, 29. 39. Prol. Il. 272.

357 ff.: Allegorese des Achilleus: Sie beruht auf der Etymologie ἀ - χιλός „ohne grünes Futter". So heißt Achilleus All. Il. 18, 554 γῆς φύσις ἀκαρποῦσα, 562 γυμνὸς τῆς εὐκαρπίας. Die Allegorie versteht also unter Achilleus die zunächst unfruchtbare Erde, die aber potentiell alle Frucht in sich trägt und im Rahmen der vorschreitenden Kosmogonie alles Leben aus sich hervorsprießen läßt:

All. Il. 18, 564—566: Τίς δ᾽Ἀχιλεὺς καθέστηκεν, ὁπόσον τῆς γῆς μέρος· πολλοὺς χιλούς τε καὶ καρποὺς πᾶσαν τροφήν τε φέρει, τότε δ᾽ὑπῆρχεν ἄκαρπος καὶ ἀχιλεὺς τῷ ὄντι κτλ.

All. Il. 18, 788 f.: ὄμβροι τε κατεφέροντο καὶ Ἀχιλεὺς ὡπλίσθη, ἐξ ἀκαρποῦντος πάγκαρπος, πολυχιλεὺς δειχθείς τε.

So ist auch an unserer Stelle πάγκαρπος εἰπεῖν θρεπτική τις οὐσία (358) zu verstehen; vgl. auch unten 415 ff. — V. 362 ff. besagt ausdrücklich, daß alles Leben auf der Erde von dem geregelten Lauf der Sonne und dem harmonischen Abschluß der Kosmogonie abhängt. Dabei sind mehrere Verse fast wörtliche Wiederholungen aus der früheren Partie über die Entstehung des Kosmos: 363 ∼ 233. 364 = 227. 365 = 232. 367 ∼ 228 f. 372 ∼ 220. 373 ∼ 221 f. 374 ∼ 261.

368—370: Allegorese des Aigaion-Briareos, jenes Riesen, den Thetis zu Hilfe ruft, um die olympische Palastrevolution Heras, Athenes und Poseidons gegen Zeus niederzuschlagen (Il. 1, 396 ff.). Der Hekatoncheir, den die Götter Briareos, die Menschen aber Aigaion nennen, wird als Sonne allegorisiert; vgl. unten 401 f. An beiden Stellen wird er nur Aigaion genannt. βριῶντα (369, bzw. βριῶν 401) ist gelehrte Anspielung auf den zweiten Namen Briareos.

375: B hat die treffende Interlinearglosse: ἀναφορὰ καὶ βεβαίωσις; vgl. 1 f. 197.

377: τάδ᾽ ist Akkusativobjekt zu ἠλληγόρησαν (385).

377 ff.: Der Gedanke, daß die Sonne während der Kosmogonie einen Rückfall in das Chaos verhindert, kehrt mehrmals wieder; vgl. oben 221 ff. 364 ff., unten 402 ff. 506 ff.

382: χωρὶς statt χοροῖς in B halte ich für die Konjektur eines gelehrten Byzantiners, der seine astronomischen Kenntnisse zeigen wollte: Sonne und Mond ziehen ihre Bahn am Himmel unabhängig von den Sternen.

386—394: Die Hochzeit des Peleus und der goldene Apfel der Eris kosmogonisch gedeutet. Das tertium comparationis zwischen Apfel und Kosmos ist die Kugelgestalt (σφαιρικήν 390).

391: Das λέγοντες dieses nur in B erhaltenen Verses zeigt, daß noch immer das Subjekt von ἔφασαν (386), nämlich die μυθογράφοι, gilt. 390 (mit λέγω) ist also Parenthese!

391 f.: Hera als Feuer: Neben der Allegorie als ἀήρ und αἰθήρ nur selten; z. B. All. Il. 1, 232: Ἥρας, τοῦ καταστήματος . . . πυρώδους.

Athene = ἀήρ, s. oben zu 353.

Aphrodite = σύγκρασις, vgl. oben zu 324.

394: νικᾶν τὰς θεὰς κάλλους θεά: Neben ein νίκη πολέμου (Plat. Nom. 641 a) kann man ein νίκη κάλλους (Sieg in der Schönheit) stellen. Anderseit wäre der Akkusativ des inneren Objekts τὸ κάλλος νικᾶν ebenso denkbar wie τὴν ναυμαχίαν νικῆσαι (Lys. 19, 28).

Der sehr kühne Genetiv κάλλους wird hier durch die Stellung ἀπὸ κοινοῦ gestützt: attributiv zu θεά (Göttin der Schönheit).

395: Der goldene, kugelförmige Apfel führt in loser Assoziation auf Helios.

396: ἐξαλέξων: Sonst nicht belegtes Kompositum von ἀλέξω.

397: βάσει: hier im Sinne von rhythmischer Bewegung.

398: ἔφασαν αὐτά: wie oben (386) auf die μυθογράφοι bezogen; mit αὐτά ist die Kosmogonie gemeint.

398 f.: σκηπταρχίας βουλὴν πονηράν: ein schlimmer Plan gegen die Herrschaft; zum Genetivus obiectivus dieser Art vgl. Thuk. 2, 79, 1: τῇ τῶν Πλαταιῶν (= ἐπὶ τοὺς Πλαταιᾶς) ἐπιστρατείᾳ.

398—404: Zur Palastrevolution Heras, Athenes und Poseidons gegen Zeus (Il. 1, 396 ff.) und zu Aigaion-Briareos als Sonne vgl. oben zu 368—370.

403 a = 367.

404 u. 404 a: Das Homoioteleuton erinnert an die Dubletten der Eingangsverse 6~7, 8~9. Es scheint aber hier nur Flüchtigkeit vorzuliegen. ὥνπερ für relativen Anschluß ist Tzetzes durchaus geläufig: All. Od. 11, 94; 13, 80.

404 a: ἀρραγεστάτην στάσιν: vgl. im selben Zusammenhang Ps.-Herakl. S. 61, 1 f. (Bonn) ἡ τῶν ὅλων ἁρμονία δεσμοῖς ἀρραγέσι συνωχύρωται.

404 a—409: Die Fesselung der Hera durch Zeus, ein beliebtes Mythologem (Il. 15, 18—21). Allgemein ist die Deutung der Szene auf die vier Elemente: Zeus (als αἰθήρ: Il. 15, 20 ἐν αἰθέρι) hat Hera, den ἀήρ, gefesselt. Zwei Ambosse hängen als Schwergewichte an den Füßen der Göttin: Erde und Wasser. Vgl. Cornut. S. 26 f., bes. Z. 20 — S. 27, 1: . . . δύο ἄκμονας . . ., τὴν γῆν δηλονότι καὶ τὴν θάλατταν, ὑφ᾽ ὧν τείνεται κάτω ὁ ἀήρ. . . . Ps.-Herakl. S. 59—61 (Bonn); Tzetzes, All. Il. 15, 23 ff.; Eustath. zur Stelle (S. 1003, 8 ff.): ὁ δεσμὸς τῆς Ἥρας, ὁ ἀλληγορηθεὶς εἰς πλάτος τοῖς παλαιοῖς, τὴν ἄλυτον δηλοῖ τῶν στοιχείων συνάφειαν κτλ. Die goldenen Handfesseln werden verschieden gedeutet: Als goldener Glanz der Sterne (Cornutus), als die Farbe des Raumes zwischen αἰθήρ und ἀήρ (Ps.-Herakl.), als feuriger Zündstoff (ὑπέκκαυμα πυρῶδες: Tzetz. All. Il. 15, 25).

410—414: Allegorese des Laomedon als Kosmos.

410: τῷ δ᾽αὖ μέδοντι τῶν λαῶν: richtige Etymologie des Namens Laomedon. Die Dienste des Poseidon und Apollon bei Laomedon — wobei die Rollen auf Mauerbau und Weiden der Herden verteilt sind (Il. 21, 441 ff.) — werden hier auf den Kosmos bezogen: Das Wasser (Poseidon) ist die Grundlage des Weltenbaus, die Sonne (Apollon) die Quelle alles organischen Lebens. In demselben Sinne, aber viel ausführlicher als hier, Tzetz. All. Il. 21, 262—321.

415 f.: Auch Achilleus läßt sich in seiner Art als Kosmos deuten: Die früher unfruchtbare Erde läßt im Laufe der Kosmogonie alles Leben aus sich hervorsprießen; vgl. oben zu 357 ff.

417—427: Hauptverbum ist wieder ἔφασαν (422), zu dem etwa οἱ μυθογράφοι zu ergänzen ist; 425—427 sind durch rückweisendes λέγοντες mit ἔφασαν verbunden.

Der Sturz des Hephaistos aus dem Olymp (nach Il. 1, 590 ff.) wird hier auf das vom Himmel stürzende Feuer (= die Sonne) bezogen, das dem geregelten Lauf der Sonne vorausging. Dieser Sturz des Hephaistos war die Strafe dafür, daß der Schmiedegott sich der Fesselung seiner Mutter Hera widersetzte (421). Die Form συνήργει — ein sonst nicht belegtes Verbum, das Tzetz. auch All. Il. 1, 346 hat — beruht auf dem Zusammenfall der Verba auf -άω und -έω; vgl. K. Dieterich, Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Sprache, Lpz. 1898, 228 ff.; passende Beispiele (ἐδίψει, κατεδαπάνει) bei St. B. Psaltes, Grammatik d. byzantin. Chroniken, Göttingen 1913, 234.

Zumeist wird der Sturz des Hephaistos als Blitze oder Meteore gedeutet: Cornut. S. 34, 3 ff.; Ps.-Herakl. S. 41, 11 ff.; Tzetz. All. Il. 1, 341 ff.; Eustath. zur Stelle (S. 156, 24 ff.). Trotzdem ist ἀτάκτους (417) nicht in ἀτράκτους zu ändern, was Morel vorschlug: man beachte das vorhergehende τάς und εὐτάκτους 418!

422 f.: Lemnos: Das Ziel des Hephaistos wird als „Kosmos“ — die Welt im soziologischen und christlichen Sinne — verstanden. Eine kühne Etymologie erklärt Lemnos als λαῶν μονή, den Aufenthaltsort der Völker bzw. das Verweilen in der Fremde im christlichen Sinn, die Durchgangsstation auf dem Wege zur himmlischen Heimat. Vgl. Tzetz. All. Il. 1, 333: ἐν Λήμνῳ κόσμῳ σύμπαντι, οὗ μένουσιν οἱ ὄχλοι.

424: Von diesem Punkt des Hephaistossturzes ausgehend verbreitete sich mit Hilfe des Feuers die Erfindung aller menschlichen Künste. Vgl. Tzetz. All. Il. 1, 350: ἐξ οὗ τὸ πῦρ ἐφεύρηται καὶ τέχναι τοῖς ἀνθρώποις. Das in Lemnos aus dem Boden hervorbrechende Erdfeuer bot den Anlaß zur Lokalisierung des Mythos (Ps.-Herakl. S. 42, 2—4) und die Voraussetzung für den Kult des Gottes auf der Insel (Nilsson, Gesch. d. griech. Religion I 498).

426: Zu den Schmuckgegenständen aus der Werkstätte des Hephaistos vgl. Il. 18, 401.

428—437: Phaethon und Helios: Die unregelmäßigen Bewegungen der Sonne vor der Normalisierung ihrer Bahn — συστροφάς entspricht dem ἀτάκτους ῥίψεις 417 — sollen den Phaethon-Mythos erklären, der 430 f. ohne Nennung des Namens umschrieben wird: Phaethon ist der „der Wagenlenkerkunst unkundige Sohn des Helios“. Vgl. die ausführliche Schilderung der durch Phaethon hervorgerufenen Unordnung am Himmelsglobus bei Nonn. Dionys. 38, 347—409. φασίν 431 führt das ἔφασαν (422) fort.

432: Die Schwestern Phaethons werden zumeist in Schwarzpappeln, ihre Tränen in Bernstein verwandelt. Hier sind sie als „schwacher Feuerregen“ (Meteorfälle?) aufgefaßt.

433—437: Umschreibung der gesetzmäßig fest und gleich bleibenden Sonnenbahn.

438—448: Die Fesselung des Ares durch die Aloaden Otos und Ephialtes (Il. 5, 385 ff., Od. 11, 305 ff.). Tzetzes gibt eine psychologische Allegorese in den Scholien zu den All. Il. (Matranga, An. Gr. II 610 f.). Mit dieser Allegorese geht eine schwer lesbare Marginalie zu unserer Stelle in B konform: Die Aloaden entsprechen den beiden λόγοι, dem μαθηματικός, der von außen durch die Ohren (δι᾽ ὤτων) eindringt, und dem οἰκεῖος (oder φυσικός), der spontan in der eigenen φύσις entspringt (ὁ ἐφ᾽ ἑαυτοῦ ἀλλόμενος). Beide legen den θυμός (Ares) in Fesseln. Matranga, An. Gr. II 610, 29—611, 6: ὁ Ὦτος καὶ ὁ Ἐφιάλτης ἔδησαν τὸν Ἄρην· ἡ δὲ Ἐρίβοια ἀπέστειλε τὸν Ἑρμῆν καὶ ἔλυσεν τῶν δεσμῶν τὸν Ἄρην. Ὦτος καὶ Ἐφιάλτης οἱ λόγοι εἰσίν· ὁ μὲν Ὦτος ὁ μαθηματικός, ὁ διὰ τῶν ὤτων εἰσερχόμενος· ὁ Ἐφιάλτης δέ, ὁ οἰκεῖος, ὁ ἐφ᾽ ἑαυτοῦ ἀλλόμενος. οὗτοι τοίνυν οἱ λόγοι ἐδέσμησαν τὸν Ἄρην ἤτοι τὸν θυμόν. ἡ δὲ Ἐρίβοια, ἡ στάσις καὶ ἡ φιλονεικία, ἔλυσαν αὐτὸν διὰ τοῦ Ἑρμοῦ, τοῦ προφορικοῦ λόγου. — B in margine: Ἄρεος βίας· ψυχικῶς Ἄρης ὁ θυμός· δεσμεῖ δὲ τοῦτον ὁ Ἐφιάλτης καὶ Ὦτος, ὁ φυσικὸς λόγος καὶ διδακτὸς ὁ δι᾽ ὤτων. ἄμφω γὰρ τὼ λόγω — man beachte den gelehrten Dual! — διδάσκουσιν ἀποχὴν ποιεῖσθαι θυμοῦ. (ἡ) Ἠερίβοια δὲ καὶ ἡ στάσις κλέπτει τοῦτον δι᾽ Ἑρ(μοῦ)· συγχωροῦνται γὰρ ἡμῖν, ἐπ᾽ εὐλόγοις αἰτίαις λύειν τὸν θυμὸν λόγοις προσφόροις. Ἠερίβοια δὲ ἡ στάσις παρὰ τὸ ἀέρια βο(ᾶν) ἤγουν μέ(λπειν). τὸν Ἐπιάλτην Ἐφιάλτην φασὶν (οἱ) Ἀττικοὶ κτλ. Ephialtes - Epialtos als Alpdruck gedeutet bei Eustathios, Eroberung von Thessalonike, Kap. 65.

An unserer Stelle wird physikalisch gedeutet: Aloeus und seine Söhne stellen die Personifikation der kreisförmigen Bewegung dar. Dabei wird auf die Etymologien von Aloeus — das Epitheton περίστροφος, sich umdrehend, umkehrend (441) für Aloeus deutet auf eine Etymologie von ἀλοάω, herumtreiben — und Ephialtes (ἴαλσις = κίνησις) ange-

spielt. Ares, das in unregelmäßigen und ungeordneten Bahnen sich bewegende Feuer der Blitze (vgl. Tzetz. All. Il. 20, 158. 437; 21, 202 f.), ist in diesen Kreisbahnen der Aloaden eingeschlossen. Erst ein gewaltiger Blitz- und Donnerschlag (ἀέρος βοῆς κράτος — deutliche Anspielung auf Eeriboia, die Stiefmutter der Aloaden, die den Ares rettete; βροντῆς κεραυνὸς ἐμπεσών) oder ein außergewöhnliches „Gestirn" (σέλας: das kann ein Komet oder Meteor sein) befreien Ares binnen kurzem mit Hilfe des Hermes (All. Il. 20, 144 heißt dieser κίνησις πνευμάτων).

Auf diese unsere Stelle bezieht sich Tzetzes All. Od. 11, 94 ff.:

> ὧνπερ αἱ κλήσεις Ὦτος τε καὶ Ἐπιάλτης ἦσαν,
> οὓς ψυχικῶς, στοιχειακῶς ἐν στίχοις ἰαμβείοις
> πρότερον ἠλληγόρησα· νῦν δὲ πραγματικῶς σοι.

Die pragmatische Erklärung — Fesselung des Ares = Beendigung des Krieges — findet sich außer hier (All. Od. 11, 99 f.) noch bei Ps.-Herakl. S. 47 f.

446 a, ein Vers, der in B fehlt, scheint das ungeschickte Produkt des Schreibers der hsl. Vorlage von Morel zu sein.

449—467: Der Ehebruch des Ares und der Aphrodite und ihre Bloßstellung vor allen Göttern durch Hephaistos (Erzählung des Demodokos, Od. 8, 266 ff.). Auch hier handelt es sich um eine Fesselung des Ares. Physikalisch erklärt sich das Liebesabenteuer der beiden Götter aus dem Charakter des Ares (453: πῦρ . . . μοιχικόν τε καὶ νόθον; vgl. All. Od. 8, 93; All. Il. 20, 158. 437) und der zur κρᾶσις neigenden und sie überall fördernden Aphrodite (454 als θερμότης ἡ φωσφόρου = Wärme des Morgen- bzw. Abendsterns umschrieben).

455: Vgl. All. Od. 8, 66: τῷ ἀνασπᾶν ὑγρότητα.

456: Den Strahlen des Morgen- bzw. Abendsterns wird eine heilbringende Wirkung zugeschrieben: σωστικὰς λαμπτηρουχίας. Venus wurde von der antiken Astrologie zu den ἀγαθοί bzw. ἀγαθοποιοὶ ἀστέρες gerechnet: RE XX/2, 2130.

457: Subjekt zu λέγει ist Ὅμηρος: Der Vers bezieht sich auf Od. 8, 324 θηλύτεραι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῖ οἴκοι ἑκάστη. τὴν ἀνίσχυρον . . . κίνησιν gehört zusammen: die Bewegung, die zu einer Abweichung (ἐκτροπή) zu schwach, unfähig ist. Die Göttinnen sind als Gestirne gedacht, die von ihrer regelmäßigen Bahn nicht abweichen.

459: Das Lachen des Helios (Od. 8, 323) wird als Glanz (φαῦσις, ebenso All. Od. 8, 89) oder „Vermischung" (σύγκρασις) gedeutet.

460: Das Lachen des Hermes (a. a. O.) bezieht sich auf die Kometen oder Meteore (διᾴττοντα σέλα; vgl. zu 151, ferner All. Il. 24, 24 ff.).

461: Die Fürbitte des Poseidon (Od. 8, 344 ff.) „meint" (λέγει 463) einen Blitz oder eine Lichterscheinung (σέλας), die aus den mit Feuchtigkeit geladenen Wolken hervorbricht (ἐκδραμόν auf σέλας bezogen).

467: Zu κεραυνῶν χύσεις vgl. All. Il. 21, 203: κεραυνῶν ἐκχύσεις. Auf Grund dieser ganzen Partie (449—467) verstehen wir jetzt eine weitere Anspielung des Tzetzes, All. Od. 8, 58 f.:

> Ἥφαιστον ὅθεν λέγουσι τὸν Ἄρεα δεσμῆσαι·
> ταῦτα δὲ ἠλληγόρησα πρὶν ἰαμβείῳ μέτρῳ.

Vgl. oben zu 438—448. Daß es sich hier um Iamben der Chronik gegenüber den sonstigen politischen Versen handeln dürfte, hat schon H. Giske, De Ioannis Tzetzae scriptis ac vita, Diss. Rostock 1881, 72 f. scharfsinnig erschlossen; unser Text bestätigt seine Vermutung.

468—470: Allegorese des Atlas: Daß Atlas den Himmel „umwendet" (περιστρέφειν vgl. . . . ὥσπερ διάμετρον ὄντα καὶ στρέφοντα τὸν οὐρανὸν περὶ τοὺς πόλους Aristot. Περὶ ζῴων κιν. 699 a 27—30) bedeutet die konstante Drehung des Alls um die Weltachse. Vgl. ferner Verg. Aen. 4, 481 f.; 6, 796 f.; Schol. Hes. Theog. 509.

471—481: Perseus bei den Gorgonen: Auch dieser Mythos wurde auf die Kosmogonie bezogen (τόδε 471). 472 f. werden die Gorgonen mit den Graien verwechselt, die zu dritt nur ein Auge und einen Zahn besaßen, die ihnen Perseus raubte, um von ihnen den Weg zu den Nymphen zu erfahren (Aisch. Prom. 794 ff. Apollod. Bibl. 2, 4, 2). Gorgonen und Graien waren Töchter des Phorkys und der Keto. Während sonst nur die Graien als Meeresungeheuer aufgefaßt wurden, scheint Tzetzes an unserer Stelle auch die Gorgonen so zu verstehen. Vgl. dazu H. Brunn, Griech. Götterideale, München 1893, S. 37—41, über die „Meermedusa". Der Okeanos als Wohnung der Gorgonen: Apollod., a. a. O.; vgl. an unserer Stelle 472: ἐκ θαλασσῶν Γοργόνων. 474 halte ich für eine entstellte Marginalie zu 473 (θέα). Die beiden unsterblichen Gorgonen Stheno und Euryale — χύσιν τὴν πρὸς πλάτος 475 umschreibt das „weite Meer" (= Euryale!) — läßt Perseus klugerweise (εὐφυῶς) links liegen. Der sterblichen Medusa schlägt er mit einem sichelförmigen Schwert das Haupt ab. Diese Waffe des Perseus, bei Apollod. Bibl. 2, 4, 2 als ἅρπη bezeichnet, heißt an unserer Stelle ἔντομος, eingeschnitten, gezähnt. Tzetzes scheint an die Sichel im Kronosmythos zu denken (Hes. Theog. 179 f. ἅρπην . . . καρχαρόδοντα); zu diesem urtümlichen Requisit vgl. Nilsson, Gesch. d. griech. Relig. I 483 A. 3; W. Staudacher, Die Trennung von Himmel und Erde. Ein vorgriech. Schöpfungsmythus bei Hesiod und den Orphikern. Diss. Tübingen 1942, 69—71. — Medusa selbst wird als „dünnes", d. h. offenbar im Gegensatz zum tiefen Meer seichtes, fließendes (διάρρυτον) Wasser gedeutet. Die beiden aus ihrem Rumpf hervorspringenden Rosse Pegasos und Chrysaor stellen das zur Erde fließende Wasser (Chrysaor) und das „ätherartige", verdunstende Wasser dar, das zum Himmel emporsteigt und deshalb mit dem unter die Sterne versetzten Pegasos verglichen wird. Ob dabei auch an den Hufschlag des Pegasos gedacht ist, der die Hippukrene und andere Quellen entspringen ließ (Hes. Theog. 280 ff. wird Pegasos von περὶ πηγάς abgeleitet; ebenso Cornut., S. 44, 10 f.), bleibe dahingestellt. Eine euhemeristische Deutung des Chrysaor lesen wir bei Diod. 4, 17, 2; 18, 2.

482—495: Allegorese der Styx. Styx, im Mythos die älteste Tochter des Okeanos und der Tethys (Hes. Theog. 361), kam mit ihren Kindern Zeus im Kampf gegen die Titanen zu Hilfe (Hes. Theog. 389 ff.). Zur Belohnung verfügte Zeus, daß Styx der feierliche Götterschwur sein solle: αὐτὴν μὲν γὰρ ἔθηκε θεῶν μέγαν ἔμμεναι ὅρκον, a. a. O., 400. Vgl. Il. 15, 36—38; 14, 271 ff.; Od. 5, 184—186; Aristot. Metaph. 983 b 27—33. Titanen und Giganten werden von Tzetzes wie oft schon in der Antike verwechselt.

483: ποτῆρσι χρυσοῖς: Die goldenen Becher, zu denen Zeus greift — Διί ist Dativ beim Passivum; εἰλημμένον lese ich auf Grund der Marginalie ληφθέν — erinnern an die χρυσέη πρόχοος, in der Iris das Styxwasser holt (Hes. Theog. 784 ff.).

484: τούτων: Genetivus obiectivus.

490: Die Erde ist Mittlerin (μεσῖτις) zwischen Himmel und Unterwelt; vgl. die Zusammenstellung von Erde, Himmel und Styx in der Schwurformel Il. 15, 36 ff.; Od. 5, 184 ff.

492—495: Die lebenspendende Sonne bewirkt durch ihren regelmäßigen Umlauf den Wechsel von Tag und Nacht auf Erden und zieht im Vorschreiten (πρόεισιν) das verdunstende Wasser gewaltsam an sich (ἁρπάζων 495). κεραστικόν . . . ὕδωρ: Hyperbaton! Noch kühner 496 f.: ἄναξιν ἐξ Ἡρακλέους Ἅιδου κυνὸς λέγουσι τουτὶ Κερβέρου.

496—499: Auch das Kerberos-Abenteuer und die Erbeutung der Rinder des Geryoneus durch Herakles deutet man auf die Kosmogonie (λέγουσι τουτί: sie meinen das). Das Heraufholen des Höllenhundes ans Tageslicht wird als Lauf der Sonne um die Erde ausgelegt. Auf eine Beziehung zwischen Kerberos und Helios deutet eine interessante Stelle bei Euseb. Praep. ev. 3, 11: ὁ δὲ Κέρβερος τρικέφαλος μέν, ὅτι τρεῖς αἱ

ἄνω χῶραι ἡλίου, ἀνατολή, μεσημβρία, δύσις. Kerberos = Briareos (= Sonne, s. oben S. 38): Sil. It. 13, 587 f.

498: πρὸς Ἄργος πρὸς τὸ φῶς: Das Land Argos als Licht allegorisiert auf Grund der Etymologie von ἀργός (= hellschimmernd, glänzend).

499: ἄναξις statt ἀναγωγή: Psaltes, Grammatik der byz. Chroniken, S. 265 führt εἴσαξις καὶ ἔξαξις (Dukas 230, 3) an.

499: Geryon(eus) = Chronos: Vgl. Schol. Hes. Theog. 287: Χρόνος, διά τὸ εἰδέναι τὰ ἐσόμενα τά τε ἐνεστῶτα καὶ τὰ παρεληλυθότα. Ferner Mythogr. Vat. 1, 68: die 53 Köpfe des Geryoneus kann man wohl nur als Wochen des Jahres auslegen. Im vulgären Sinn als χρόνος = Jahr versteht den Geryoneus auch ein Scholion zu unserer Stelle in B: τὸ παλαιὸν τρίσωμος ἦν ὁ ἐνιαυτὸς ἔαρι, θέρει καὶ χειμῶνι μετρούμενος. ὅθεν ἐν τοῖς παλαιοῖς ἀγάλμασιν εὕρηται τρία μῆλα βαστάζων ἤγουν τὸ τριμερὲς τῶν καιρῶν. κἂν τέτταρες ἦσαν οἱ καιροί, οὐδὲν ἀπεικὸς τρεῖς δοκεῖν· τὸ ἔαρ γὰρ καὶ φθινόπωρον δοκοῦσι μιᾶς δυνάμεως. — Zu den 3 Jahreszeiten vgl. G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, Cambridge Mass. 1951, Bd. 1, S. 78. 88. 110.

500—527: Allegorese des Kampfes zwischen Typhon und Zeus.

1. physikalisch (500—514): Auch dieser Mythos wird auf die Kosmogonie bezogen. μάχην (500) und Ἑρμῆ (504) sind als Objekte von λέγουσι (497) abhängig. Typhon gelingt es, im Kampf mit Zeus, dem Olympier die Sehnen an Armen und Beinen abzuschneiden und ihn so außer Gefecht zu setzen. Er bringt den Hilflosen in die Korykische Höhle in Kilikien und versteckt die Sehnen unter einer Bärenhaut. Trotz der Bewachung durch eine Unholdin Delphyne entdecken und entwenden Hermes und Aigipan die Sehnen und setzen sie Zeus heimlich wieder ein. Dieser erhält seine alte Kraft zurück und kämpft Typhon mit seinen gewaltigen Blitzen nieder. — Die Erzählung war uns bisher nur aus Apollodor Bibl. 1, 6, 3 bekannt. Bei Nonn. Dionys. 1, 481 ff. gelingt es dem als Hirten verkleideten Kadmos, dem Typhon die Sehnen des Zeus herauszulocken. Die Formulierung von 505 ἐκ τοῦ Τυφῶνος ἀβλαβῆ δεδεγμένον (auf Hermes bezogen!) läßt vermuten, daß Tzetzes die beiden Versionen bei Apollodor und Nonnos kontaminiert hat. — Dem vorübergehenden Sieg Typhons über Zeus entspricht in der Kosmogonie eine Art Weltenbrand, aus dem sich erst die Gestirne lösen (509—511). Mit dem geregelten Lauf der Sonne ist die Ordnung im Weltall hergestellt (512 f.).

2. psychologisch (515—519): Typhon, etwa als θυμός aufgefaßt, überwindet zunächst Zeus, den Nus (515). Das dauert aber nur solange, bis das logische Denken (λογισμός), die Ringschule des Geistes, dem Verstand neue Spannkraft gibt (ἐντονώσῃ, zu ἔντονος gehörig, erinnert an die Sehnen, die Zeus wieder eingesetzt wurden!). Denken konnte allerdings der schwache Verstand schon vor diesem geistigen Training (518).

3. Die pragmatische Auslegung wird auf ein andermal verschoben (520).

521—527: Hauptverbum ist εἶπον (526): Der gesetzmäßige Kreislauf der Sonne, der den Tages- und Jahresablauf bestimmt, setzte dem Kampf zwischen Typhon und Zeus, ebenso aber auch dem Kampf zwischen den Titanen und Zeus, d. h. dem halbchaotischen Zustand der Welt, ein Ende und bildete so den krönenden Abschluß der Kosmogonie.

Bei anderen Autoren nicht belegte Wörter:

ἄναξις 499
ἀξινοπληκτέω 178; ἀξινόπληκτος steht An. Par. 3, 114. Schol. Il. I 1
ἄπερνος 7
διηκάς 43. 51. 55
εἰδουργία 277

ἐντονόω 516
ἐξαλέξω 396
ἐργομόχθης 323; ἐργόμοχθος steht bei Konst. Manass. Chron. 5931
ἴαλσις 444 (von ἰάλλω)
ὁπλοφέρμων 24
πεντάδρομος 42
σκηπταρχία 279. 398; σκηπταρχέω belegt das Lexikon von Demetrakos ebenfalls aus Tzetzes
συστρόβησις 124; συστροβέω steht bei Max. Planud. Ov. Met. 11, 664
τεκνοβρώς 18
φιλένσοφος 70. 107; gebildet entsprechend φιλένδοξος, φιλένθεος u. ä.
χρονουργία 325; χρονουργός steht bei Theod. Prodrom. (nach Demetrakos)
χρυσέμπυρος 431; nach Analogie von χρυσέμβαφος, χρυσέμπαιστος, χρυσέμπλαστος gebildet

Fig. 1. Ambros. C 222 inf., f. 13r Tzetzes, Chronik, V. 1–85

Fig. 2. Vat. Barb. gr. 30, f. 140r Tzetzes, Chronik, V. 41–102

RODOLPHE GUILLAND / PARIS

LES PORTES DE L'HIPPODROME

Les chroniqueurs de la sédition Nika (532), sous Justinien I, permettent de retrouver le nom et de préciser la position des portes de l'Hippodrome. Il suffira de suivre la marche des généraux de Justinien, menant l'attaque contre les Victoriats, d'après un plan concerté d'avance. Toutes les sources constatent l'investissement complet de l'Hippodrome par les troupes impériales.[1] Le chiffre énorme des victimes qui, selon les versions, varie entre 30.000 et 50.000, est à lui seul d'une éloquence tragique et montre que les mesures avaient été bien prises.[2] Les soldats de Justinien se ruèrent dans l'arène par toutes les portes, de telle sorte que le peuple, cerné de toutes parts, et dans l'impossibilité de fuir, fut écrasé, comme entre les branches d'un gigantesque étau. Sans doute, dans les divers récits, on peut relever quelques divergences et même certaines contradictions, mais elles sont sans grande importance et la vérité apparaît, en dépit des obscurités et des flottements.

Voici quelle était la situation le dimanche 18 janvier 532. La révolution triomphait; les abords du Grand Palais, du côté de la Chalcè, n'étaient plus que des ruines fumantes; les Thermes de Zeuxippe, les portiques bordant la voie publique menant à l'Hippodrome, les quartiers au nord de ce dernier, achevaient de brûler. Le rival de Justinien, Hypace, soutenu par les factions, siégeait au Kathisma avec ses partisans et le peuple, réuni dans l'Hippodrome, acclamait son nouveau maître.

Des Verts de l'escorte d'Hypace formèrent alors le projet de s'introduire par le Kathisma dans le Grand Palais. Mais Justinien, prévenu, monta, avec quelques fidèles, par l'escalier en colimaçon dans le tricline aux portes de bronze ou Dékimos, situé derrière la tribune impériale, pour s'opposer à cette tentative, qui semble, du reste, avoir été abandonnée.[3] Rassuré, Justinien revint alors au Grand Palais et ordonna de déclancher l'offensive générale.

Les sources nous apprennent que Justinien, d'abord découragé devant la gravité des évenements, s'était ressaisi à l'appel ardent de Théodora.[4] Ses amis avaient repris courage: Bélisaire, Mundus et son fils, Narsès, Constantiolos, Basilidès l'assistaient; ses deux neveux, Boraidès et Justus se tenaient à ses côtés. Justinien pouvait compter sur le dévouement de

ses gardes du corps,[5] mais l'attitude de la garnison palatine restait équivoque. Pendant ces terribles journées où l'émeute battait les portes du Grand Palais, les soldats, en effet, pactisaient secrètement avec les rebelles ou observaient une prudente réserve, attendant que le sort se prononçât. Les Excubiteurs et les Scholaires, cantonnés au nord du Grand Palais, autour de la Chalcè, semblent avoir fait défection: cependant, au dernier moment, Justinien parvint à en rallier un certain nombre à sa cause.[6] Les contingents, cantonnés à l'ouest du Grand Palais, dans la cour de Daphnè, voisine de l'Hippodrome, restèrent dans l'expectative.[7] Comme le dit Procope,[8] tout l'espoir de Justinien reposait donc sur Bélisaire et ses Goths[9] et sur Mundus, petit-fils d'Attila, et ses Hérules.

Tandis que l'attaque se préparait, Hypace trônait toujours au Kathisma, acclamé par le peuple qui, sûr de sa victoire et persuadé que Justinien avait fui, circulait sans défiance dans l'arène et ne devait s'inquiéter à aucun moment des mouvements insolites de troupes impériales autour de l'Hippodrome. Déjà Narsès était allé poster ses hommes devant les portes nord de l'Hippodrome et, en attendant le signal, s'efforçait de rallier à prix d'or les Bleus à la cause de Justinien. Il y réussit en partie et des rixes éclatèrent entre Bleus et Verts, semant la confusion dans les rangs des rebelles.[10] Au Grand Palais, grâce à une active propagande, bien des hésitants consentaient à se joindre aux troupes d'attaque. Tout était prêt; l'heure était venue d'agir.

Mundus sortit du Grand Palais par la porte de l'escalier en colimaçon,[11] dans laquelle on reconnaît sans peine la porte d'ivoire, seule issue du Grand Palais à l'ouest du côté de l'Hippodrome, à l'époque de Justinien. Cette porte, plusieurs fois citée par le Livre des Cérémonies et les chroniqueurs, se trouvait en bas des galeries de Daphnè avec lesquelles elle communiquait par un escalier en colimaçon, qu'il ne faut pas confondre avec l'escalier privé en colimaçon, reliant le Grand Palais au Palais du Kathisma.[12] Sorti du Grand Palais, Mundus poursuivit sa route.

Cependant, avant de lancer son attaque, Bélisaire voulut tenter une suprême et audacieuse manoeuvre. Persuadé que l'arrestation d'Hypace au Kathisma mettrait fin à la rébellion, il résolut d'exécuter ce projet. Pour arriver jusqu'à la loge impériale, deux voies s'offraient. Le première par l'escalier privé en colimaçon montant au tricline aux portes de bronze, ou Dékimos, situé derrière la loge; mais, pour faire irruption dans la loge, il fallait nécessairement ouvrir les portes de bronze du tricline; c'était, en cas d'insuccès, livrer passage aux rebelles. Quelques heures auparavant, Justinien, on l'a vu, était lui-même monté dans le tricline aux portes de bronze, pour s'opposer à toute tentative d'effraction.

Bélisaire ne suivit pas cette première voie, mais une seconde. Il sortit, très vraisemblablement, du Grand Palais, comme Mundus, par l'escalier en colimaçon, descendant à la porte d'ivoire et, de là, traversant la cour de

Daphnè, tenta de pénétrer dans le palais du Kathisma par une porte s'ouvrant sur le rez de chaussée de l'édifice. Il espérait pouvoir monter par l'escalier de pierre intérieur, au premier étage du Kathisma et, par le vestibule intérieur, gagner la tribune impériale, sans avoir à passer par le tricline aux portes de bronze. Mais, Bélisaire ne put même pas pénétrer dans le palais de Kathisma; des soldats, qui avaient leur corps de garde à proximité, refusèrent d'ouvrir la porte. Désespéré, Bélisaire rentra au Grand Palais, en déclarant que tout était perdu et que les soldats pactisaient avec les rebelles. C'est alors que Justinien lui donna l'ordre de passer par la Chalcè, pour attaquer le peuple dans l'Hippodrome.[13]

Itinéraire de Bélisaire

Sorti du Grand Palais par la Chalcè, Bélisaire se fraya à grand peine un passage jusqu'à l'Hippodrome, à travers les décombres fumants et les portiques en ruines. L'itinéraire, qu'il suivit, est celui que suivra plus tard l'empereur Théophile.[14] Débouchant de la Chalcè sur la Régia, ou Mésè, Bélisaire suivit les passages d'Achille, marchant en direction du sud jusqu'aux Noumera (Chalcè de l'Hippodrome). Arrivé là, il prit la direction de l'ouest, en longeant à droite le flanc méridional de Zeuxippe et à gauche la ligne des *carceres*. Il ne pénétra pas dans l'Hippodrome par les portes nord, comme le fit Théophile, car Narsès occupait déjà ces portes avec ses hommes.

Bélisaire contourna donc l'Hippodrome et longea extérieurement le flanc ouest jusqu'à la première des grandes portes ouest. Après avoir placé des gardes devant cette porte, il la franchit et pénétra dans l'arène; en longeant les gradins qui garnissaient le côté ouest de l'Hippodrome, il s'avança dans la direction du sud, jusqu'à la hauteur du dème du Bleu, situé dans l'axe de la borne du Bleu, en face et sur la droite de la tribune impériale.[15]

Parvenu là, Bélisaire songea de nouveau à mettre à exécution son projet d'aller arrêter Hypace au Kathisma. Il n'avait qu'à traverser l'arène dans toute sa largeur et à s'engager dans le couloir percé dans le flanc est de l'Hippodrome et conduisant à la porte du palais du Kathisma. Quelques heures auparavant, Bélisaire n'avait pas réussi, on l'a vu, à pénétrer dans le palais du Kathisma par la cour de Daphnè; il espérait être plus heureux en renouvelant sa tentative par l'Hippodrome, mais il réfléchit que la porte qui, de l'Hippodrome donnait accès au palais du Kathisma, était étroite et défendue par les partisans d'Hypace; il se dit aussi qu'il aurait à livrer combat dans un passage resserré (le couloir percé dans le flanc est de l'Hippodrome), avec devant lui les soldats d'Hypace et derrière lui, le peuple. Un pareil combat pouvait avoir des résultats désastreux.[16] Ces considérations l'engagèrent à renoncer à son entreprise, mais, avec son coup d'oeil d'homme de guerre, Bélisaire jugea vite la situation. La foule, qui remplissait l'Hippo-

drome, était à peine armée, sans discipline et sans chef. Sur l'ordre de Bélisaire, les Goths mirent sabre au clair et le massacre commença.

Par quelle porte Bélisaire a-t-il pénétré dans l'Hippodrome ? La Chronique Pascale[17] donne le nom des diverses issues par lesquelles les généraux de Justinien pénétrèrent dans l'arène. Ὁ μὲν Ναρσῆς διὰ τῶν θυρῶν, ὁ δὲ υἱὸς Μούνδου διὰ τῆς Σφενδόνης καὶ ἄλλοι διὰ τοῦ μονοπόρτου τοῦ δεσποτικοῦ καθίσματος εἰς τὸ πέλμα, ἕτεροι δὲ διὰ τῶν Ἀντιόχου καὶ τῆς λεγομένης Νεκρᾶς Πόρτας.

Le texte est précis et indique trois groupes de portes:

Ier groupe: les portes, αἱ θύραι. Sous cette appellation vague, les chroniqueurs désignaient les douze portes Nord qui, les jours de courses, servaient de remises aux chars.[18]

2° groupe: Porte de la Sphendonè et porte à un battant du Kathisma. Ces deux portes se trouvaient certainement du même côté de l'Hippodrome. C'étaient des portes est de l'Hippodrome.

3° groupe: Porte d'Antiochos et porte Nékra. Il ne peut s'agir ici que de portes ouest de l'Hippodrome. Le quartier d'Antiochos était, en effet, à l'ouest de l'Hippodrome.[19]

Bélisaire n'est pas entré par les portes nord, tenues par Narsès, ni par la porte de la Sphendonè occupée par le fils de Mundus; il n'est pas entré non plus par la porte Nékra, car Procope nous apprend que c'est Mundus qui passa par cette porte.[20] Bélisaire se trouvait déjà dans l'arène, lorsqu'il eut un moment l'intention d'attaquer cette porte pour aller arrêter Hypace, siegeant au Kathisma. Bélisaire est donc entré dans l'Hippodrome par la porte d'Antiochos.

Porte d'Antiochos

La porte d'Antiochos tirait son nom du quartier où elle se trouvait. Le quartier d'Antiochos, τὰ Ἀντιόχου, tirait lui-même son nom du palais que le préposite-patrice Antiochos,[21] contemporain d'Arcadius s'était fait construire. Ce palais, d'après les synaxaires,[22] était voisin de celui du patrice-préposite Lausos, qui vivait sous le règne d'Arcadius.[23] Le palais de Lausos s'élevait sur le côté méridional de la Mésè, entre St Jean Dihippion et le Prétoire,[24] par conséquent au nord ouest de l'Hippodrome. Le quartier d'Antiochos s'étendait à l'ouest de l'Hippodrome;[25] la porte d'Antiochos devait donc se trouver sur le flanc ouest de l'Hippodrome. Sa position peut-être déterminée assez exactement. Bélisaire, on l'a vu, était entré dans l'arène par la porte d'Antiochos, d'où il s'était avancé en direction du sud jusqu'à la hauteur du dème du Bleu, autrement dit, de la borne du Bleu. La porte d'Antiochos était donc située à une certaine distance au nord de la borne du Bleu et par conséquent assez proche de la ligne des *carceres*.

La porte d'Antiochos était donc une porte nord-ouest de l'Hippodrome.

L'itinéraire de Mundus et la porte Nékra

Mundus était sorti par une porte ouest du Grand Palais, la porte d'ivoire, située en bas de la galerie de Daphnè. On le retrouve devant la porte Nékra, par laquelle il pénétra dans l'Hippodrome. Posté devant la porte Nékra, à peu de distance de Bélisaire, mais sans liaison avec lui, Mundus attendait le moment d'intervenir [25bis]. Enfin, averti par les clameurs, que l'action était engagée, Mundus fit à son tour irruption dans l'arène par la porte Nékra, massacrant tout ce qui se trouvait devant lui.

La porte Nékra,[26] assez rapprochée, πλήσιον που, de la porte d'Antiochos était aussi une porte ouest de l'Hippodrome. Zonaras[27] nous apprend, d'ailleurs, que les soldats de Justinien s'élancèrent dans l'Hippodrome par le Grand Palais, ἐκ τῶν βασιλείων, autrement dit par l'est, tandis que les troupes barbares y pénétrèrent par la ville, ἐκ τῆς πόλεως, autrement dit par l'ouest. Sous le nom de Barbares les chroniqueurs font évidemment allusion aux Goths et aux Hérules. D'autre part, Glykas[28] déclare que la région de l'Hippodrome, opposée au Kathisma, par conséquent le flanc ouest, portait le nom de Nékra, en souvenir de la déposition des corps des Victoriats. Il est donc logique de chercher la porte Nékra à l'ouest. L'imagination populaire avait établi un rapport entre la porte au nom sinistre et le massacre des Victoriats; en réalité, il est à peu près certain que la porte Nékra existait sous ce nom bien avant le règne de Justinien; elle correspondait à la porte Libitine des cirques anciens.

La porte d'Antiochos étant une porte nord-ouest de l'Hippodrome, la porte Nékra, située du même côté et un peu plus loin, doit nécessairement être une porte ouest. La Chronique Pascale, nous l'avons vu, associe les deux portes et Procope montre Mundus posté à peu de distance de Bélisaire. Les deux attaques par la ville, autrement dit par l'ouest, étaient à la fois les plus importantes et les plus périlleuses: les plus importantes, parce qu'il s'agissait non seulement d'attaquer le peuple dans l'Hippodrome, mais encore de parer à une attaque toujours possible du côté de la ville en pleine révolution; les plus périlleuses, parce qu'en cas d'échec, les troupes n'avaient aucune ligne de retraite. Ces deux attaques, dont dépendait le sort de l'empire, n'ont pu être confiées qu'à des généraux illustres et expérimentés, tels que Bélisaire et Mundus. Bélisaire, attaquant par l'ouest, Mundus était tout désigné pour attaquer du même côté. Les attaques venant du Grand Palais étaient en quelque sorte subsidiaires et ne devaient se produire qu'en cas de réussite des attaques principales et pour les soutenir. La garnison palatine au reste, était hésitante et attendait pour prendre parti que le sort se prononçât pour ou contre Justinien. Les soldats, gardant les issues qui, du Grand Palais, conduisaient à l'Hippodrome, n'avaient pas laissé passer Bélisaire et n'auraient pas laissé passer Mundus. Si, plus tard, ils livrèrent passage aux soldats de Justinien, c'est que la cause de l'empereur triomphait.

Procope ne parle que des deux attaques par l'ouest, effectuées par Bélisaire et par Mundus et il passe sous silence les attaques secondaires venues du Grand Palais pour achever la victoire. La Chronique Pascale indique l'ensemble des opérations, sans insister sur leur importance plus ou moins décisive. Il semble certain que Bélisaire engagea le premier la lutte, suivi de près par Narsès et par Mundus. L'offensive venue du Grand Palais n'eut lieu qu'ensuite.

Nous ignorons la position exacte de la porte Nékra; il est probable qu'elle se trouvait à hauteur de la Borne du Vert, vis-à-vis de la porte de la Sphendonè ou porte sud-est de l'Hippodrome. Le fils de Mundus, comme nous le verrons,[29] attaqua par la porte de la Sphendonè; il est naturel de penser que son attaque se fit en liaison avec celle de son père.

Comment Mundus a-t-il pu se rendre de la porte située au bas des Galeries de Daphnè, à l'est de l'Hippodrome, à la porte Nékra, située à l'ouest de l'Hippodrome? La réponse semble être simple. Bélisaire a contourné l'Hippodrome par le nord, Mundus l'a contourné par le sud.

Au sortir du palais de Daphnè, le chef des Hérules a dû parcourir l'Hippodrome couvert ou la cour de Daphnè, longer la Sphendonè et gagner le quartier d'Hormisdas par les pentes rapides que tous les topographes signalent à l'ouest de la Sphendonè.[30] Nous savons, d'ailleurs, qu'une voie publique reliait le quartier d'Hormisdas à celui d'Antiochos, en longeant extérieurement le flanc ouest de l'Hippodrome.[31] Que de Daphnè on ait pu gagner, sans traverser l'Hippodrome, le quartier d'Hormisdas, situé au sud de la Sphendonè, la chose n'est pas douteuse.

Les Patria [32] nous apprennent, en effet, que l'une des grandes artères, reliant le Grand Palais aux murs terrestres, partait de Daphnè et par Hormisdas et le port de Sophie aboutissait à N. D. τὰ Ῥάβδου. De cette artère est-ouest, longeant la Propontide, se détachaient, en direction du nord, diverses voies, dont celle qui conduisait au quartier τὰ Ἀντιόχου.

Un peu avant 532, le vieux palais d'Hormisdas, habité par Justinien, avant son avènement au trône, avait été annexé et relié au Grand Palais.[33] L'annexion ne semble pas avoir été maintenue, mais les deux palais restèrent reliés entre eux par des passages aériens. Le Livre des Cérémonies [34] montre les empereurs se rendant directement des Skyla par l'Hippodrome couvert aux catéchumènes de St Serge d'Hormisdas, sans traverser l'Hippodrome. Il est, d'ailleurs, peu probable que Mundus ait suivi l'itinéraire indiqué au chapitre 11 du Livre I; il a dû simplement descendre de la cour de Daphnè au quartier d'Hormisdas par la voie ordinaire, celle que signalent les Patria.

Ainsi, sur les cinq issues de l'Hippodrome, mentionnées par la Chronique Pascale, est fixée la position des deux principales: la porte d'Antiochos et la porte Nékra.

Rôle de Narsès. Les portes nord de l'Hippodrome

Après avoir rallié un certain nombre de Bleus à la cause impériale Narsès, le moment venu, fit irruption avec ses hommes dans l'arène par les portes, ἡ τῆς Σφενδόνης (πόρτα). Sous ce nom vague, on désignait les dix ou douze portes nord de l'Hippodrome. C'est donc à tort que Labarte [35] suppose que Narsès passa par une porte nord-est de l'Hippodrome.

Les portes est de l'Hippodrome

Comme il ne pouvait exister de portes au sud de l'Hippodrome, la Sphendonè dominant à pic la plaine d'Hormisdas, les dernières issues, dont il reste à fixer la position, sont nécessairement des issues à l'est du Grand Palais. La Chronique Pascale les mentionne dans le même membre de phrase et les oppose aux portes d'Antiochos et Nékra.

Avant de gagner Hormisdas, Mundus[36] dut poster son fils devant la porte sud-est de l'Hippodrome, avec ordre de ne déboucher dans l'arène qu'au moment propice. Mundus, devant attaquer par la porte sud-ouest, il était naturel qu'il désirât voir son fils attaquer en face de lui, autrement dit, par la porte sud-est s'ouvrant sur la Sphendonè.

La porte de la Sphendonè

La Chronique Pascale écrit que le fils de Mundus fit irruption dans l'arène par la porte de la Sphendonè, ἡ τῆς Σφενδόνης (πόρτα). Ce nom seul indique qu'il s'agit d'une porte méridionale. Etant donné que Mundus pénétra dans l'arène par la porte Nékra, ou porte sud-ouest, la porte de la Sphendonè ne peut-être qu'une porte sud-est, du côté du Grand Palais. Cette porte devait se trouver à peu près dans l'axe de la borne du Vert et probablement en face de la porte Nékra. Nous la retrouverons plus tard sous d'autres noms.

La porte à un battant du Kathisma; Μονοπόρτος τοῦ δεσποτικοῦ καθίσματος

L'histoire ne nous a pas conservé le nom du général [37] qui pénétra dans l'arène par cette porte, située à une certaine distance au nord de la précédente. La porte du palais du Kathisma ne s'ouvrait pas directement sur l'arène, mais sur un passage à proximité d'un couloir percé dans le flanc est de l'Hippodrome.

Dans la porte à un battant du Kathisma, on reconnaît sans peine la porte étroite, ἡ βραχεῖα πυλίς, dont parle Procope, porte située en face du dème du Bleu et par laquelle on pouvait gagner de l'arène le palais du Kathisma. Nous retrouverons plus tard cette porte sous un autre nom, la porte Karéa.

Pendant qu'Hypace, terrifié et impuissant, assistait du haut de la loge impériale au massacre de ses partisans, des soldats pénétraient brusquement dans cette loge et procédaient à l'arrestation de l'usurpateur. La révolution

était terminée. La Chronique Pascale [38] attribue l'arrestation d'Hypace aux lieutenants de Bélisaire. Théophane [39] l'attribue à Bélisaire lui-même, ainsi que Malalas [40] et Procope,[41] à Boraïdès et à Justus, neveux de Justinien. Peu importe, d'ailleurs. La Chronique Pascale écrit que, pour procéder à l'arrestation, on ouvrit les portes conduisant au Kathisma, ἀνοίξαντες τὰς θύρας ἐπὶ τὸ δεσποτικὸν κάθισμα. Il est fort possible que Bélisaire, une fois maître de la situation, soit allé ou ait envoyé l'un de ses lieutenants forcer la porte qui de l'Hippodrome donnait accès au palais du Kathisma. On peut également supposer, en faisant état de la version de Procope, que Boraïdès et Justus, restés au Grand Palais avec leur oncle, et prévenus du succès des armes impériales, sont montés avec quelques gardes dans la tribune où siégeait Hypace, soit par l'escalier privé en colimaçon et le tricline aux portes de bronze, soit par la cour de Daphnè et l'escalier intérieur en pierre du palais du Kathisma.

Les contradictions et omissions que l'on peut relever dans les divers récits des chroniqueurs de la sédition Nika sont sans grande importance pour la topographie de l'Hippodrome. Plusieurs de ces récits sont incomplets ou tronqués. Seule, la Chronique Pascale fournit des indications très nettes sur le dispositif de l'attaque; en complétant ces indications par celles que donne Procope, il est possible de reconstituer, dans ses grandes lignes, le drame sanglant qui se déroula dans l'Hippodrome, le dimanche 18 janvier 532.

La position, assignée aux diverses portes de l'Hippodrome, confirme pleinement la situation du Kathisma sur le flanc est de l'Hippodrome. La porte à un battant, qui, de l'Hippodrome donnait accès au palais du Kathisma, se trouvait incontestablement à l'est.

De ce qui précède, il résulte que cinq issues du moins donnaient accès à l'Hippodrome: deux à l'ouest, une au nord, deux à l'est:

Première issue: La porte d'Antiochos, ou porte nord-ouest, percée dans le flanc ouest de l'Hippodrome, entre la ligne des *carceres* et le dème du Bleu; cette porte semble avoir été assez proche de la ligne des *carceres*.

Deuxième issue: La porte Nékra, ou porte sud-ouest, percée dans le flanc ouest de l'Hippodrome, à peu près à hauteur de la borne du Vert. Cette porte donnait sur la Sphendonè.

Troisième issue: Les Portes: il s'agit des *carceres* ou tunnels perçés dans la façade rectiligne nord de l'Hippodrome.

Quatrième issue: La porte à un battant du Kathisma, ou porte nord-est de l'Hippodrome. Cette porte mettait en communication le palais du Kathisma avec l'arène, grâce à un couloir étroit perçé dans le flanc est de l'Hippodrome, probablement à hauteur de la borne du Bleu.

Cinquième issue: La porte de la Sphendonè, ou porte sud-est de l'Hippodrome. Cette porte mettait en communication la cour de Daphnè avec la Sphendonè, grâce à un couloir perçé dans le flanc est de l'Hippodrome, probablement à hauteur de la borne du Vert. La porte de la Sphendonè se trouvait dans l'axe de la porte des Skyla.

Les première, deuxième et troisième issues mettaient en communication la ville avec l'Hippodrome; les quatrième et cinquième issues mettaient en communication le Grand Palais avec l'Hippodrome.

Noms divers des portes de l'Hippodrome

Le palais d'Antiochos était encore debout au 10e siècle; il est donc probable que la porte de l'Hippodrome, située dans le voisinage, conserva son nom primitif.

Le nom de la porte Nékra semble également avoir été maintenu, car Glykas et les Patria évoquent encore son nom lugubre.

Les portes nord continuèrent à être simplement designées par leurs numéros d'ordre, comme en témoigne le Livre des Cérémonies.

Par contre, les noms primitifs des deux portes est de l'Hippodrome semblent être tombés en désuétude et avoir été remplacés par d'autres selon les époques.

La porte Karéa

La première mention de cette porte est faite par Liutprand, évêque de Crémone, ambassadeur d'Othon auprès de Nicéphore II Phokas. Dès son arrivée à Constantinople, le jeudi 4 juin 968, Liutprand se présenta devant la porte Karéa, où il attendit vainement sous la pluie l'autorisation d'entrer au Grand Palais.[42] Sans doute, le texte ne permet pas de situer la porte en question, mais nous savons qu'au 10e siècle, on pénétrait généralement au Grand Palais par les Skyla, autrement dit par une issue du côté de l'Hippodrome.

La seconde mention de la porte Karéa est faite par Nicétas [43] à propos de l'attaque du Grand Palais par le peuple révolté contre Andronic I Comnène, en 1185. L'empereur se défendit, en lançant des flèches contre les assaillants du haut des créneaux de la haute tour du Kenténarion; mais lorsqu'il s'aperçut que la populace, après avoir forcé la porte Karéa, avait pénétré dans l'enceinte palatine, il prit la fuite. L'attaque n'est pas située, mais tout indique qu'elle eut lieu, comme de coutume, par l'Hippodrome. D'autre part, il est évident que si l'empereur ne songea à fuir qu'après la prise de la porte Karéa, c'est que le danger n'était pas encore immédiat, la prise de la porte Karéa ne livrant pas l'entrée de la demeure impériale, mais seulement celle de ses abords, autrement dit, de la première enceinte. Pour pénétrer à l'intérieur du Grand Palais, le peuple avait encore à forcer la porte de la tour du Kenténarion et une autre porte qui était celle des Skyla. Andronic I Comnène avait donc le temps de gagner le port palatin du Boukoléon où l'attendait un navire.

La troisième mention de la porte Karéa est faite par Nicolas Mésaritès,[44] lors de son récit de la prise du Grand Palais par Jean Comnène, sous Alexis III Ange, le 30 juin 1201. Cette fois, le point d'attaque est précisé. C'est par l'Hippodrome que les émeutiers enfoncent la porte Karéa donnant accès au palais du Kathisma, qui se dressait au-dessus.[45] Maîtres du palais du Kathisma, les émeutiers dispersent la garde macédonienne, rangée devant ce palais, évidemment dans la cour de Daphnè; puis, débarrassés de leurs adversaires, ils enfoncent une seconde porte puissante et pénètrent alors sans difficulté à l'intérieur du Grand Palais, par la porte des Skyla.[46] Cette seconde porte est appelée „*porte Caspienne*" par Mésarites; elle était située en bas de la tour du Kenténarion, s'ouvrait sur l'Hippodrome couvert et précédait la porte de bronze des Skyla, dans l'axe de laquelle elle se trouvait.[47]

Ainsi, en partant de l'Hippodrome, il fallait franchir trois portes pour pénétrer à l'intérieur du Grand Palais:

La porte Karéa, qui donnait accès au palais du Kathisma, par lequel on pénétrait dans la cour de Daphnè;

La porte de la tour du Kenténarion ou Porte Caspienne, menant de la cour de Daphnè à l'Hippodrome couvert, qui précédait les Skyla;

La porte de bronze des Skyla, qui faisait communiquer l'Hippodrome couvert avec le vestibule des Skyla, par lequel on entrait dans le tricline de Justinien.

La succession de ces trois portes est nettement confirmée par Mésaritès, dans un autre passage.[48] Mésaritès montre les Impériaux reprenant le Grand Palais occupé par les insurgés, en suivant exactement la même voie en passant donc par la porte Karéa. Cette porte franchie, les Impériaux arrivèrent à la seconde porte (porte de la tour du Kenténarion ou porte Caspienne), puis traversèrent l'Hippodrome couvert, d'où ils gagnèrent le tricline de Justinien, évidemment par la porte des Skyla.

Mésaritès, qui assistait, du haut de la Sphendonè, à la prise du Grand Palais par les partisans du césar, pénétra à leur suite dans le Grand Palais; il ne passa pas par la porte Karéa, mais directement par les Portes Caspiennes, pour gagner les Skyla.[49] Les Portes Caspiennes doivent donc être cherchées dans les parages de la Sphendonè. Ces portes se trouvaient, en effet, dans l'axe de la porte des Skyla, laquelle était située incontestablement à hauteur de la Sphendonè. La porte Karéa était beaucoup plus au nord. Comme elle donnait accès de l'Hippodrome au palais du Kathisma, on peut l'identifier sans hésitation avec la porte à un battant du Kathisma, citée par la Chronique Pascale,[50] et dont nous avons déjà établi la position.

C'est très certainement par cette porte que passaient les empereurs et les grands personnages, lorsqu'ils se rendaient par l'Hippodrome au Grand Palais, ainsi que le prouve l'itinéraire de Theophile.[51] Ce dernier passa, en effet, de l'Hippodrome sous le Kathisma pour déboucher dans la cour de

Daphnè, qu'il traversa en direction du sud jusqu'à l'extrémité de l'Hippodrome couvert et par laquelle il pénétra dans les Skyla. De l'Hippodrome, Theophile dut nécessairement entrer au palais du Kathisma par la porte: Karéa.

L'itinéraire du césar Jean Comnène est exactement celui de Théophile: porte Karéa, cour de Daphnè, Hippodrome couvert, Skyla. Le césar Jean ne fit, d'ailleurs, que suivre l'itinéraire classique. Seize ans auparavant, le peuple, révolté contre Andronic I Comnène, lui avait montré le chemin. C'est aussi devant la porte Karéa que Liutprand se présenta pour être reçu au Grand Palais.[52] Sous le règne de Constantin IX Monomaque (1042—1054), Cédrène montre un chef Petchénègue, Kégénès, laissant son char dans l'Hippodrome pour faire son entrée dans le Grand Palais,[53] très vraisemblablement par la Porte Karéa. Cette porte semble donc avoir été l'issue d'honneur pour se rendre de l'Hippodrome au Grand Palais et du Grand Palais à l'Hippodrome. Au début du 6e siècle, la porte du Kathisma était encore une simple porte à un battant, μονόπορτος, assez étroite, βραχεῖα πυλίς.

L'importance et l'utilité de cette porte s'affirmant de plus en plus, on dut naturellement songer à la transformer en une porte monumentale, qui reçut un nom nouveau, selon la coutume. D'après la situation que lui assigne Mésaritès,[54] celle-ci ne peut être que la porte à un battant du palais du Kathisma, sous un autre nom, justifié par sa reconstruction.

Les érudits sont loin d'être d'accord sur la *position de la porte Karéa*. Paspatis [55] la situe à l'extrémité des péridromes de Marcien, du côté d'Hormisdas et Mordtmann,[56] au-delà du Tzykanistérion, près de Saint Lazare. Heisenberg [57] constate avec raison que cette porte conduisait de l'Hippodrome aux Skyla, mais il la place sous la terrasse du tricline de Justinien, terrasse imaginée par Labarte à la suite d'une erreur grossière. Sans être très affirmatif, Ebersolt [58] situe la porte Karéa entre l'Hippodrome et Daphnè; la position qu'il lui assigne dans l'axe des galeries de Daphnè est exacte, au moins approximativement. L'auteur n'explique pas, cependant, comment la porte en question pouvait se trouver sous le Kathisma qu'il place au nord de l'Hippodrome.

La porte du Kathisma, dite plus tard Porte Karéa, faisait communiquer, on l'a vu, l'Hippodrome avec la cour de Daphnè par l'étage inférieur du palais du Kathisma. De la cour de Daphnè, il était facile de gagner soit la porte d'ivoire, d'où l'on montait dans les galeries de Daphnè, soit la porte des Skyla, conduisant au tricline de Justinien. La porte du Kathisma ne donnait donc pas directement accès au Grand Palais. Toutefois, de cette porte on pouvait se rendre au Grand Palais, sans passer par les portes d'ivoire ou des Skyla. Pour cela, il suffisait de monter par l'escalier intérieur en pierre, au premier étage du palais du Kathisma et de pénétrer par les

portes de bronze dans le grand tricline de réception ou Dékimos. De là, par les paliers et l'escalier privé en colimaçon, on aboutissait à proximité du tricline des 19 Lits. Les empereurs suivaient parfois cet itinéraire pour rentrer de l'Hippodrome dans leur palais par le chemin le plus court. Le Livre des Cérémonies[59] montre, en effet, l'empereur sortant de son palais par les Bains pour se rendre par l'Hippodrome au Statègion et rentrant dans son palais, soit par le Dékimos, soit par les Bains. Pour rentrer par le Dékimos, l'empereur a dû laisser son carrosse dans l'Hippodrome et pénétrer par la porte du Kathisma, d'où il est monté au Dékimos[60]. Marcien, révolté contre Zénon, a certainement suivi l'itinéraire indiqué au chapitre 51 du Livre II des Cérémonies et de la porte du Kathisma, il a dû monter au Dékimos, comme il a été indiqué.[61]

La porte de la Sphendonè et ses divers noms

Au 6e siècle, la porte sud-est de l'Hippodrome était appelée Porte de la Sphendonè, parce qu'elle s'ouvrait sur cette région de l'Hippodrome. Il est probable que c'est par cette porte que pénétraient ceux qui avaient affaire dans la cour de Daphnè, où dès la haute époque étaient installés des tribunaux.

A la fin du 7e siècle, la construction du tricline de Justinien et des Skyla, donna à la porte de la Sphendonè une importance considérable. La porte des Skyla étant devenue la principale issue du Grand Palais, à l'ouest du côté du Grand Palais, la porte de la Sphendonè, située en face, était toute désignée pour devenir l'issue correspondante sur l' Hippodrome lui-même. On peut supposer que, si la porte Karéa était l'issue d'honneur du Grand Palais, sur l'Hippodrome, la porte de la Sphendonè en était l'issue ordinaire. Comme la porte Karéa, la porte de la Sphendonè était directement accessible de l'Hippodrome. On a vu que, sous Andronic I Comnène, et sous Alexis III Ange, le Grand Palais fut attaqué par la porte Karéa; l'attaque aurait aussi bien pu se produire par la porte de la Sphendonè. C'est, d'ailleurs, par cette dernière porte que, pendant la minorité de Constantin VII Porphyrogénète, Constantin Doukas essaya de s'emparer du Grand Palais par un audacieux coup de main.

La porte de l'Hippodrome

Les chroniqueurs[62], en effet, montrent Constantin Doukas, suivi par ses partisans, munis de torches, se présentant de nuit à la porte de l'Hippodrome, ἡ τοῦ Ἱπποδρόμου πύλη, et tentant sans succès de la forcer. Son écuyer ayant été tué au cours de cette tentative infructueuse, Constantin Doukas renonça à son projet et traversa l'Hippodrome pour recommencer l'attaque du côté de la Chalcè.

Sous le nom de Porte de l'Hippodrome, les chroniqueurs ne font certainement pas allusion à la porte du Kathisma, assez connue au 10e siècle

sous le nom de Porte Karéa pour que Liutprand, un étranger, la désignât sous cette appellation. Comme il n'y avait que deux portes mettant l'Hippodrome en communication avec le Palais Impérial, la porte dite Porte de l'Hippodrome ne peut-être que l'ancienne porte de la Sphendonè, sous un autre nom. La porte de l'Hippodrome était ainsi nommée parce que, semble-t-il, elle conduisait à l'Hippodrome Couvert, situé devant les Skyla.

Xylander, annotateur de Cédrène[63], et Combefis, annotateur de Léon Grammatikos[64], se demandent comment Constantin Doukas, repoussé devant la porte de l'Hippodrome, traversa cependant, après son échec, l' Hippodrome pour se rendre à la Chalcè. La réponse est fort simple. La Porte de l'Hippodrome, dont il est question, n'est pas une porte donnant accès de la ville à l'Hippodrome, mais une porte donnant accès à l'Hippodrome Couvert, devant les Skyla.

Pour gagner la porte de l'Hippodrome, Constantin Doukas a dû déjà traverser l'Hippodrome dans presque toute sa longueur; il dut le traverser de nouveau, mais en sens inverse, pour se rendre de la porte de l'Hippodrome à la Chalcè. Il y a lieu de remarquer que Constantin Doukas ne s'est pas livré à une attaque en règle du côté de l'Hippodrome et n'a pas engagé la lutte avec les soldats qui défendaient les abords du Grand Palais; il a simplement essayé de se faire ouvrir la porte qui, de l'Hippodrome donnait accès dans l'enceinte extérieure du Grand Palais, en face de la Porte de l'Hippodrome Couvert, qui précédait celle des Skyla. Constantin Doukas cherchait évidemment à pénétrer à l'intérieur du Grand Palais par la porte des Skyla, en évitant, autant que possible, tout combat avec la garde palatine. En débouchant par la porte Karéa, dans la cour de Daphnè, il se serait immédiatement heurté à cette garde; en passant par la porte de l'Hippodrome, ou porte sud-est, il pouvait espérer atteindre les Skyla avant que la garde alertée ait eu le temps d'intervenir. Pour réussir, il fallait ne pas perdre un instant; arrêté devant la porte de l'Hippodrome, Constantin Doukas comprit que le coup était manqué et il se retira immédiatement.

C'est presque toujours par l'Hippodrome que le Grand Palais était attaqué, parce que le peuple pouvait se concentrer à l'aise dans l'immense carrière; l'objectif était invariablement la porte des Skyla, la grande issue sud-ouest du Grand Palais. Les émeutiers avaient donc avantage à forcer la porte sud-est de l'Hippodrome, située dans l'axe de la porte des Skyla, plutôt que la porte Karéa. Très vraisemblablement, ce fut par la porte sud-est (porte de la Sphendonè, porte de l'Hippodrome) que passa le peuple révolté contre Michel V le Calfat, en 1042.[65]

Les portes Caspiennes

Ces portes au nom un peu surprenant ne sont mentionnés que par Ni-

colas Mésaritès, à propos de la prise du Grand Palais par le césar Jean Doukas, en 1201. Le récit de Mésaritès très détaillé confirme la position du palais du Kathisma sur le flanc est de l'Hippodrome; il a permis de situer avec précision la porte Karéa; il va permettre aussi de situer les portes, dites portes Caspiennes et la grande tour du Kenténarion, mentionnée déjà par Nicétas, en 1185.

La tour du Kenténarion

Nicétas[66] montre Andronic I Comnène tirant sur le peuple du haut de la tour du Kenténarion et prenant la fuite, lorsque le peuple, après avoir enfonçé la porte Karéa, se rua dans la première enceinte du Grand Palais. Le peuple attaqua donc le Grand Palais par l'Hippodrome; c'est donc dans le voisinage de l'Hippodrome qu'il faut chercher la tour en question.

Mésaritès est plus précis. Pour se rendre de la Sphendonè au Grand Palais, il passe par des portes placées au pied de la tour du Kenténarion, avant d'arriver à la porte des Skyla, située au-delà des portes précitées, dites portes Caspiennes.[67] La tour du Kenténarion[68] se dressait donc en avant des Skyla et défendait les approches de ce vestibule par lequel on pénétrait à l'intérieur du Grand Palais. La tour du Kenténarion, située à l'ouest des Skyla, commandait par conséquent la porte de la Sphendonè ou de l'Hippodrome, autrement dit, la porte sud-est de l'Hippodrome. Du haut de cette puissante tour, on dominait l'Hippodrome et l'on comprend qu'Andronic I Comnène soit monté sur sa plate-forme pour tirer sur le peuple réuni dans l'arène. Comme les portes Caspiennes se trouvaient au pied de la tour du Kenténarion, leur position ne peut faire de doute; elles étaient situées dans l'axe de la porte des Skyla et conduisaient de la Sphendonè de l'Hippodrome aux Skyla.

On peut identifier sans hésitation les portes Caspiennes, ou plus exactement l'une d'elles, avec la porte de la Sphendonè des chroniqueurs de la sédition Nika et avec la porte de l'Hippodrome des chroniqueurs de la révolte de Constantin Doukas. Nous verrons plus loin que les portes Caspiennes étaient au nombre de deux: la première donnait accès de l'Hippodrome dans la première enceinte du Grand Palais, ou cour de Daphnè, la seconde donnait accès de la première enceinte du Grand Palais, de la cour de Daphnè donc, dans l'Hippodrome Couvert, qui précédait les Skyla. Cette seconde porte Caspienne se trouvait au bas de la tour du Kenténarion. Celle-ci faisait partie des remparts que Nicéphore II Phokas avait élevés autour du Grand Palais et flanquait l'Hippodrome Couvert, en avant des Skyla.

Les fortifications du Grand Palais

C'est à tort que G. Schlumberger [69] prétend qu'avant le règne de Nicéphore II Phokas le Grand Palais était tout à fait sans défense. Sans être alors une véritable forteresse, le Grand Palais était cependant solidement défendu et capable de résister non seulement à un coup de main, mais encore à une attaque en règle. C'est ce que constate Liutprand[70], en termes formels, lors de sa première ambassade à la cour de Constantin VII Porphyrogénète, en 949. La constatation de Liutprand est antérieure d'une vingtaine d'années à l'érection des remparts nicéphoriens.[71] Il est, au surplus, peu probable que Liutprand, lors de sa seconde ambassade (4 juin 963—2 octobre 968), tenu pour suspect et étroitement surveillé, ait eu connaissance des travaux entrepris par Nicéphore II Phokas, travaux qui ne furent d'ailleurs terminés qu'à la fin de 969. Dans sa *Legatio*, l'évêque de Crémone ne fait, d'ailleurs, aucune allusion aux nouvelles fortifications du Grand Palais.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'avant les travaux de Nicéphore II Phokas, le Grand Palais était fortifié, car, en dépit de maintes tentatives, il ne semble pas avoir été emporté de haute lutte. Ses hautes murailles, ses portes solides, et surtout sa forte garnison, le mettaient à l'abri. Sous Léon I (457—474), à la suite de l'assassinat d'Aspar, les Goths s'étaient rués à l'assaut de la demeure impériale, mais ils avaient été repoussés.[72] Sous Zénon (474—491), Marcien, fils d'Anthémios et gendre de Léon I, avait bien réussi à pénétrer par surprise au Grand Palais, mais il n'avait pu s'y maintenir. Les chroniqueurs,[73] qui mentionnent cet évènement, qualifient le Grand Palais de φρουρά, forteresse, ce qui est significatif.

Du côté de la ville et du côté de l'Hippodrome, le Grand Palais n'était accessible que par de rares issues, fermées par de lourdes portes en fer ou par d'épaisses grilles. A la première alerte, ces portes étaient closes et gardées.[74] Pendant la terrible sédition Nika, Justinien I put tenir dans le Grand Palais, que le peuple n'osa pas forcer. A la fin du 7° siècle, Justinien II, qui avait des raisons de redouter une révolution, mit le Grand Palais en état de défense. Les travaux de fortifications furent confiés à Etienne le Perse. Les historiens[75] sont d'accord pour signaler à cette époque la construction d'un mur d'enceinte autour du Grand Palais, τὰ τοῦ Παλατίου περιτειχίσματα. L'attaque infructueuse de Constantin Doukas, pendant la minorité de Constantin VII Porphyrogénète, prouve au surplus que le Grand Palais n'était pas facile à forcer, même par surprise.

Le Livre des Cérémonies ne nous donne malheureusement aucun renseignement sur le système de protection du Grand Palais à l'ouest, du côté de l'Hippodrome et nous en sommes réduits aux hypothèses. Il est, d'ailleurs, évident que le flanc est de l'Hippodrome formait une barrière puissante sur une longue étendue. Deux portes seulement, on l'a vu, étaient perçées à l'est de l'Hippodrome, en direction du Grand Palais et ces portes étaient solidement défendues. Le Palais du Kathisma, soudé au flanc est de l'Hippodrome sur toute une longueur correspondant à celle de la Spina, formait encore une sorte de rempart avançé au Grand Palais. Plus au nord,

entre les Nouméra et le palais du Kathisma, le Grand Palais (région du Tribunal et du Tricline des 19 Lits) était certainement, dès la haute époque, protégé par un mur d'enceinte, parallèle au flanc est de l'Hippodrome et séparé de lui par un certain espace, bordé de portiques, comme nous le verrons plus bas.

Plus au sud, de l'extrémité méridionale du palais du Kathisma à l'extrémité de la Sphendonè, existait-il primitivement une muraille parallèle au flanc est de l'Hippodrome, muraille servant de limite au Grand Palais? Il est difficile de l'affirmer. De l'extrémité de la Sphendonè à la mer, la présence d'un mur de clôture, admise par Labarte,[76] est fort probable.

Le quartier d'Hormisdas, où se trouvait l'antique palais d'Hormisdas et où s'éleva plus tard l'église des SS. Serge et Bacchus, était-il compris dans l'enceinte du Grand Palais? C'est une question délicate qu'il serait trop long de traiter ici. Constatons seulement que le Grand Palais ne fut jamais attaqué par Hormisdas, ce qui semble prouver qu'il était solidement protégé de ce côté. Comme le Palais impérial était plus spécialement exposé à une attaque par l'Hippodrome, il est à supposer que Justinien II prit toutes les mesures nécessaires pour le mettre à l'abri.

Pour défendre leur Grand Palais, les empereurs comptaient du reste moins sur ses murs que sur sa nombreuse et fidèle garnison. Cette garnison était répartie en divers quartiers. Au nord, dans les parages de la Chalcè, stationnaient les Scholaires, les Excubiteurs et les Candidats. A l'ouest, dans la cour de Daphnè, du côté de l'Hippodrome, des détachements du tagma des Vigiles, ἡ βίγλη, ὁ ἀριθμός, avaient leurs cantonnements. Le corps des Nouméra occupait l'édifice de ce nom et les portiques qui en dépendaient. Il est probable que les matelots de la flotille impériale veillaient sur le Grand Palais, au sud, dans les parages d'Hormisdas. Les abords du Grand Palais du côté de l'Hippodrome étaient donc à la fois protégés et gardés d'une façon suffisante, avant le règne de Nicéphore II Phokas.

A l'avènement de Nicéphore II Phokas, en 963, le mur d'enceinte, bâti par Justinien II, devait être déjà fort délabré. C'était, au surplus, très vraisemblablement, un simple mur plutôt qu'un véritable rempart. Menacé d'un soulèvement populaire, le nouvel empereur songea à entourer sa demeure de puissantes fortifications, et à la transformer, comme le disent les chroniqueurs, en une imprenable acropole. Voici en quels termes Léon diacre[77] parle des remparts bâtis par Nicéphore II Phokas: *περίβολον ἐκ θατέρου μέρους τοῦ πρὸς θάλασσαν ἐπικλινοῦς τῶν ἀνακτόρων τοιχίζειν ἀρξάμενος, κατὰ θάτερον πρὸς θάλασσαν συνεπέρωσε, καὶ τεῖχος τὸ νῦν ὁρώμενον ὑψηλόν τε καὶ ὀχυρὸν ἐδομήσατο καὶ τὴν βασιλείαν ἑστίαν, ὡς ὑπετόπαζεν, ἠσφαλέσατο.* „Ayant entrepris de construire un mur d'enceinte du côté du (Grand Palais) où le sol s'incline en pente vers la mer, il le relia de l'autre côté à la mer. Le mur, qu'on admire aujourd'hui, élevé et solide, est son oeuvre et, comme il l'espérait, il réussit à mettre la demeure impériale à l'abri." C'est évidemment à l'ouest que Nicéphore II Phokas commença la construction; la déclivité du terrain est, en effet, très accentuée de ce côté; c'est d'ailleurs à l'ouest que le Grand Palais était le plus vulnérable.

Tous les chroniqueurs[78] font allusion aux remparts nicéphoriens en termes qui ne prêtent à aucune équivoque; il ne s'agit que de remparts. Attribuer à Nicéphore II Phokas, comme Labarte et G. Schlumberger, la construction d'un formidable donjon dans l'enceinte palatiale, est une opinion de pure fantaisie.[79]

Tous les chroniqueurs mentionnent également le profond mécontentement des Byzantins, en voyant le Palais impérial transformé en une acropole, véritable repaire d'un tyran décidé à opprimer son malheureux peuple. Zonaras exprime ce sentiment en termes très nets: *τῷ νῦν ὁρωμένῳ τείχει τὰ βασίλεια ἐστεφάνωσεν· ἀκρόπολιν δ'οἱ πολῖται τοῦτο καὶ τυραννεῖον καθ' ἑαυτῶν γενόμενον ἔκρινον.* „Il (Nicéphore II Phokas) entoura le Palais du mur que l'on voit encore; les citoyens jugeaient que cela constituait une acropole, un repaire de tyran, menaçant pour eux."[80] Cedrène donne la même note, en termes un peu différents: *ἠνίασε τοὺς ἀνθρώπους ἡ τοῦ τείχους κτίσις τῶν παλατίων· πολλὰ γὰρ ἔργα κύκλῳ ὄντα τοῦ παλατίου εἰς κάλλος καὶ μέγεθος ἐξειργασμένα, καταστεψάμενος ἀκρόπολιν καὶ τυραννεῖον κατὰ τῶν ἀθλίων πολιτῶν ἀπειργάσατο.* „La construction des murs du Palais indigna les gens; il détruisit, en effet, nombre d'édifices situés autour du Palais et qui contribuaient à sa beauté et à sa grandeur, pour se créer une acropole, un nid de tyran, menace contre les infortunés citoyens."[81]

Une acropole, c'est la région haute d'une ville, séparée de la région basse par une ligne de remparts. Dans les textes précités, c'est le mur qui détermine l'acropole en séparant le Grand Palais du reste de la ville. Il n'est question que d'un mur d'enceinte; il n'est fait aucune allusion à ce formidable donjon, dont parlent Labarte et Schlumberger. Ni Léon Diacre, ni Glykas, ni Ephrem ne font mention de ce prétendu donjon et les textes de Zonaras et de Cédrène ne disent rien de ce que Labarte et Schlumberger veulent leur faire dire. Millingen[82] l'a, du reste, reconnu avec raison: „Nicéphore, écrit-il, entoura la demeure impériale d'un solide rempart, allant, en décrivant un grand arc de cercle, des environs d'Ahour-Kapussi, à l'est, jusqu'à Tchatlady Kapou, à l'ouest, rempart qui séparait le Grand Palais du reste de la ville. Labarte et Schlumberger prétendent que Nicéphore entoura le palais du Boukoléon d'une enceinte spéciale et en fit une citadelle à l'intérieur des fortifications du Grand Palais, mais ni Léon diacre, ni Cédrènus, ni Zonaras, sur l'autorité desquels ils s'appuient, ne disent rien de tel."

A l'exception des remparts, Nicéphore II Phokas ne fit aucune construction spéciale au Grand Palais, dont la distribution intérieure resta

ce qu'elle était auparavant. Sur la fin de sa vie, Nicéphore II Phokas, pour des raisons de piété plutôt que de prudence, abandonnait parfois les luxueux appartements voisins du Salon d'Or, pour se réfugier dans une modeste chambre, attenant à la chapelle palatine de la Théotokos du Phare. C'est dans cette chambre qu'il fut assassiné. En souvenir de ce tragique évènement, la chambre en question fut désignée sous le nom de Chambre de l'empereur Nicéphore Phokas, ὁ κοιτὼν τοῦ βασιλέως Νικηφόρου τοῦ Φωκᾶ,[83] nom qu'elle conservait encore au début du 13e siècle, au dire de Mésaritès, ὁ βασιλικὸς κοιτὼν ὁ τοῦ Φωκᾶ.[84]

Cédrène nous apprend que, pour établir la ligne des remparts, Nicéphore fut obligé de sacrifier divers édifices qui se trouvaient en bordure du Grand Palais, ce qui laisse supposer qu'il chercha plutôt à restreindre qu'à élargir l'enceinte palatiale. St Serge et le palais-monastère d'Hormisdas restèrent très certainement en dehors des remparts nicéphoriens. Ces remparts devaient partir d'un point des murs maritimes, situé à l'est de St Serge, dans le voisinage de Tchatlady Kapou, comme le suppose Millingen, pour remonter en direction du nord par des pentes assez raides jusqu'au plateau sur lequel se dressait le Grand Palais; le rempart passait en avant des Skyla; la haute tour du Kenténarion, qui flanquait l'Hippodrome Couvert, à hauteur des Skyla, faisait très probablement partie des remparts nicéphoriens. Des Skyla, les remparts continuaient en direction du nord, en coupant la cour de Daphnè; ils s'infléchissaient ensuite pour enclore le Tricline des 19 Lits, puis reprenaient la direction du nord jusqu'aux Nouméra, parallèlement au flanc est de l'Hippodrome, jusqu'à la Chalcè, le long de la voie publique.

A partir de la Chalcè, les remparts couraient en direction de l'est, jusqu'aux murs maritimes qu'ils rejoignaient probablement dans les parages d'Ahour-Kapoussi, comme le pense Millingen, entourant ainsi l'Eglise Nouvelle, le Tzykanistèrion et les édifices bâtis par Basile I. Le saillant de la Magnaure fut-il exclu de l'enceinte nicéphorienne? Nous l'ignorons. Il ne serait pas, d' ailleurs, impossible d'admettre que la Chalcè, ainsi que les anciens quartiers militaires des Scholaires, des Excubiteurs et des Candidats soient restés en dehors des nouveaux remparts; les troupes mercenaires, qui occupaient ces quartiers n'étaient pas toujours très sûres et les empereurs pouvaient craindre de laisser leur demeure impériale à la discrétion de soldats indociles et turbulents.[85]

La construction des remparts nicéphoriens modifia considérablement l'aspect extérieur du Grand Palais, transformé ainsi en une puissante citadelle ou nécropole. Ces remparts étaient encore debout au 12e siècle, au témoignage de Cédrène[86] et de Zonaras,[87] et tout porte à croire qu'ils restèrent debout jusqu'à la disparition du Grand Palais. Etienne de Novgorod,[88] qui visita Byzance vers 1350, déclare que les murs du Palais de

Constantin étaient très élevés, plus hauts que les murailles mêmes de la ville. Mais déjà, à cette époque, ces murs étaient dans un état lamentable de délabrement, au témoignage de Nicéphore Grégoras[89] et incapables de résister à une attaque. Le Grand Palais était alors inhabité et ne servait plus que de prison, à l'occasion. Quoi qu'il en soit, pendant plusieurs siècles, les remparts bâtis par Nicéphore II Phokas assurèrent au Grand Palais une incontestable sécurité.

De la mort de Nicéphore II Phokas (969) à la prise de Constantinople par les Croisés (1204), en dépit des émeutes et des révolutions, le Grand Palais ne fut emporté de vive force que trois fois par le peuple: en 1042, contre Michel V le Calfat, en 1185, contre Andronic I Comnène et en 1201, contre Alexis III Ange. Dans ces trois circonstances, la principale attaque eut lieu par l'Hippodrome. En 1185 et 1201, le Grand Palais fut à peine défendu, mais en 1042, la résistance fut sérieuse et l'assaut coûta 3.000 hommes au peuple, d'après le témoignage de Cédrène.[90] Ce chiffre est significatif.

Nicéphore II Phokas était un soldat; son rempart fut certainement établi d'après toutes les règles de l'art militaire. Ce rempart était muni de créneaux, ἐπάλξεις,[91] et flanqué de distance en distance de tours πύργος,[92] πυργόβαρις,[93] ἄκρα,[94] reliées entre elles par des chemins de ronde, διάδρομοι,[95] περίπατοι[96]. De loin en loin, des portes, garnies de herses,[97] étaient perçées dans les murs.

Comme c'était à l'ouest, du côté de l'Hippodrome, que le Grand Palais se trouvait le plus exposé, on multiplia de ce côté les travaux de défense. Le Grand Palais eut dès lors une double enceinte:

1. L'enceinte primitive, première enceinte ou enceinte extérieure, constituée comme nous l'avons indiqué;

2. L'enceinte nicéphorienne, deuxième enceinte ou enceinte intérieure, dont nous avons indiqué le tracé probable.

Lorsque, de l'Hippodrome, on avait pénétré par la porte Karéa, ou par la porte de la Sphendonè (porte de l'Hippodrome, porte Caspienne) dans la première enceinte (cour de Daphnè), on se heurtait à la puissante ligne des murs nicéphoriens, dont il fallait franchir les lourdes portes de fer pour arriver à la porte des Skyla, s'ouvrant sur l'intérieur du Grand Palais.

A partir du règne de Nicéphore II Phokas, les abords du Grand Palais, du côté de l'Hippodrome, furent donc sensiblement modifiés et les communications entre l'Hippodrome et le Grand Palais devinrent de plus en plus compliquées. L'irruption du peuple dans la première enceinte palatiale, ou cour de Daphnè, constituait, sans doute, une menace, mais ne livrait pas l'entrée du Grand Palais, qui pouvait continuer à se défendre. C'est ce qui explique comment Andronic I Comnène, assiégé par le peuple, resta sur la tour du Kentènarion et ne se retira qu'au moment où les assaillants,

ayant forçé la porte Karéa, eurent pénétré dans l'enceinte extérieure.[98] L'empereur savait, en effet, qu'il avait le temps nécessaire pour faire ses préparatifs de départ et pour s'embarquer au Boukoléon, avant la prise définitive du Grand Palais.

Les itinéraires du Livre des Cérémonies ne correspondent plus, entre l'Hippodrome et le Grand Palais, à la disposition des lieux. En 838, l'empereur Théophile se rend de l'Hippodrome aux Skyla, en passant sous le Kathisma, par la porte Karéa;[99] en 1201, le césar Jean Comnène se rend lui aussi de l'Hippodrome aux Skyla par la porte Karéa;[100] le trajet est le même, mais le rempart nicéphorien barre l'accès des Skyla et le césar fut obligé de forcer la porte de ce rempart.

Les Portes Caspiennes: leur nombre

La position de la tour du Kenténarion et celle des portes dites Caspiennes établie, il reste à démontrer que ces portes étaient au nombre de deux. Reprenons le récit de Nicolas Mésaritès.

Les partisans du césar Jean Comnène, auxquels se sont joints des émeutiers de profession, attaquent le Grand Palais par l'Hippodrome. Les partisans du césar forcent la porte Karéa, par laquelle ils pénètrent dans le palais du Kathisma, du haut duquel ils accablent de projectiles de toute sorte la garde macédonienne stationnée en bas, autrement dit, dans la première enceinte ou cour de Daphnè. Cette garde, d'ailleurs, peu nombreuse et composée de soldats âgés, est ensuite attaquée à l'arme blanche par en bas, ἐκ τῶν κάτωθεν, autrement dit, dans la cour de Daphnè et dispersée. Le passage est libre. Les Césariens s'efforcent alors d'enfoncer une porte solide et puissante; cette porte, attaquée, à la fois d'en haut, autrement dit, du haut du Palais du Kathisma, avec des machines de jet, ἐκ τῶν ἄνωθεν συχνῶν προσβολῶν, et de l'extérieur, autrement dit, de la cour de Daphnè, à coups de bélier, ἐκ τῶν ἔξωθεν προσαραγμῶν, finit par céder, livrant l'entrée de la demeure impériale, autrement dit, de l'enceinte intérieure du Grand Palais. Cette porte est évidemment une porte du rempart nicéphorien, porte située dans l'axe des Skyla; c'est, en effet, par les Skyla que le césar pénétra au Grand Palais. Dans ces conditions, la porte précitée doit être identifiée avec l'une des portes Caspiennes, dont il est question plus loin.

Ainsi, les Césariens, pour se rendre de l'Hippod ome au Grand Palais, doivent forcer d'abord deux portes:

1. La porte Karéa, qui leur livre l'entrée du Palais du Kathisma et de la cour de Daphnè, ou première enceinte palatiale;
2. La porte du rempart nicéphorien, ou deuxième porte Caspienne, qui leur livre l'entrée de la deuxième enceinte palatiale, ou Hippodrome Couvert.

Dans un autre passage, Nicolas Mésaritès[101] confirme nettement l'existence des deux portes précitées. Il montre les Impériaux reprenant le Grand Palais occupé par les Césariens, en suivant exactement l'itinéraire que ces derniers avaient suivi. Les Impériaux passent donc par la porte Karéa, que personne ne gardait; ils traversent la cour de Daphnè sans obstacle et franchissent la deuxième porte. Cette deuxième porte, dont Mésaritès signale avec raison l'importance capitale, est, sans aucun doute possible, la porte du rempart nicéphorien, celle que les Césariens avaient eut tant de peine à enfoncer et qui a été identifiée avec la seconde des portes caspiennes. Cette porte franchie, les Impériaux traversent l'Hippodrome Couvert et pénètrent sans difficulté dans l'intérieur du Grand Palais, dont les portes étaient ouvertes: porte des Skyla, porte du tricline de Justinien. Pour se rendre de l'Hippodrome à la porte des Skyla, les Impériaux ont dû, comme les Césariens, franchir deux portes:

1. La porte Karéa;
2. La porte du rempart nicéphorien ou deuxième porte Caspienne.

Pendant que les Césariens attaquaient le Grand Palais, Mésaritès, prêtre de la Théotokos du Phare, était accouru et avait rejoint ses amis qui, du haut de la Sphendonè, assistaient aux évènements. Voyant le Grand Palais forçé et la populace se ruer, à la suite des Césariens, à l'intérieur, Mésaritès, inquiet du danger que pouvait courir son église, voulut aller la protéger. Il estimait que son devoir l'appelait au Grand Palais, mais ses amis le retinrent, en lui objectant la témérité et la folie d'une telle entreprise: „Que vas-tu faire, lorsque tu seras descendu de ces gradins? (ceux de la Sphendonè). Quelle que soit la route que tu suives, tu y trouveras des meurtriers appostés. Quelle que soit celle des portes de Fer par laquelle tu décideras de passer, tu y rencontreras des assassins vigilants.“[102]

Ainsi, pour se rendre de la Sphendonè de l'Hippodrome au Grand Palais, Mésaritès a le choix entre deux routes et entre deux portes. Sans écouter les sages conseils de ses amis, Mésaritès s'élance et franchit les portes brisées et renversées, situées au pied de la tour du Kenténarion, en se mêlant à la foule des émeutiers. Ces portes franchies, il se demande, non sans appréhension, s'il ne va pas être arrêté par la porte de bronze des Skyla, située au-delà des portes dites Caspiennes, par lesquelles il vient de passer. Mais la porte des Skyla était ouverte; en un clin d'oeil, elle avait été enfonçée par les rebelles au moyen d'une poutre ramassée dans l'Hippodrome Couvert. Mésaritès passe par la porte des Skyla et pénètre dans le tricline de Justinien, où il aperçoit de dos le césar Jean Comnène[103]. Heisenberg[104] remarque, avec raison, que Mésaritès n'a pas passé par la porte Karéa, mais par une autre porte, située au bas d'une tour dite tour du Kenténarion, porte voisine des Skyla.

Les deux routes et les deux portes auxquelles font allusion les amis de Mésaritès sont, donc:

1ère Route et 1ère Porte: le couloir perçé dans le flanc est de l'Hippodrome, à hauteur de la borne du Bleu, couloir aboutissant au passage menant à la porte Karéa;[105]

2ème Route et 2ème Porte: le couloir perçé dans le flanc est de l'Hippodrome, à hauteur de la borne du Vert, couloir aboutissant à la première des portes Caspiennes. Mésaritès, qui se trouve sur les gradins de la Sphendonè, choisit naturellement la route la plus rapprochée.

Le césar Jean Comnène, pour se rendre de l'Hippodrome à la porte des Skyla, a dû franchir deux portes: La porte Karéa et une autre porte, s'ouvrant sur un local appelé Hippodrome, local précédant les Skyla. Pour se rendre de l'Hippodrome à la porte des Skyla, Mésaritès doit donc également franchir deux portes. Il est, en effet, impossible d'admettre que la porte des Skyla fût plus facilement accessible par la Sphendonè que par la région plus au nord de l'Hippodrome. Il y a lieu de remarquer que Mésaritès signale son passage à travers des portes brisées et renversées, avant d'atteindre la porte des Skyla, laissant ainsi entendre qu'il franchit deux portes. L'emploi du pluriel, qui, d'une façon générale, n'a rien de concluant, présente cependant ici une certaine valeur. Dans son récit, Mésaritès se sert presque toujours du singulier pour désigner une porte déterminée;[106] l'emploi du pluriel, lorsqu'il parle des portes Caspiennes, semble donc avoir une signification. Enfin le nom même de portes Caspiennes évoque l'idée d'un défilé, d'un système de deux portes en enfilade. Le récit de Mésaritès semble, au surplus révéler l'existence de deux portes Caspiennes.

Les partisans de Jean Comnène, on l'a vu, après avoir enfonçé la porte Karéa, ont enfonçé une seconde porte, avant d'atteindre la porte des Skyla par l'Hippodrome Couvert. Mésaritès, pour gagner la porte des Skyla, a dû nécessairement passer par cette seconde porte. Comme il déclare qu'il a passé par les portes Caspiennes, cette seconde porte est évidemment l'une des portes Caspiennes. D'autre part, venant de l'Hippodrome, Mésaritès n'a pu atteindre cette seconde porte, perçée dans le rempart nicéphorien, sans pénétrer d'abord dans la première enceinte palatiale, ou cour de Daphnè; pour cela, il a dû forcément passer par une première porte, conduisant de l'Hippodrome à la cour de Daphnè; cette première porte ne peut être que la première des portes caspiennes, située dans l'axe de la seconde et lui faisant vis-à-vis.

Mésaritès n'a pas pris soin de mentionner isolément la 1ère et la 2ème porte Caspiennes, parce que ces deux portes étaient associées et désignées en bloc sous un même nom. La rupture de la première des portes Caspiennes n'est pas non plus très nettement indiquée; elle eut lieu, sans doute, en même temps que la rupture de la seconde. Mésaritès ne semble pas avoir assisté au début des évènements qu'il relate; il n'a dû arriver sur la Sphendonè qu'au moment où les partisans du césar cherchaient à enfoncer la

seconde des portes Caspiennes. Pendant que les Césariens se livraient à cette opération, il est probable que les émeutiers, restés dans l'Hippodrome, enfonçaient de leur côté la première des portes Caspiennes, pour aller prêter main forte aux assaillants. Du haut de la Sphendonè, Mésaritès a certainement assisté à cette double effraction simultanée. Ses amis lui disent, en effet; „Ne vois-tu pas cette foule téméraire? Ne vois-tu pas comment elle s'efforce d'ouvrir ces portes toutes bardées de fer, comment elle essaie de les ébranler avec les poutres les plus énormes, comment elle tente d'arracher, de déraciner leurs montants et de les jeter à bas?" [107] Cette phrase donne très nettement l'impression qu'il ne s'agit pas d'une seule porte, mais de deux.

La tour du Kenténarion, au pied de laquelle se trouvaient les portes Caspiennes, défendait l'approche des dites portes. La première porte Caspienne n'est autre que l'ancienne porte de la Sphendonè, appelée encore porte de l'Hippodrome. Le récit de Mésaritès nous fait ainsi connaître les deux itinéraires conduisant de l'Hippodrome aux Skyla: 1er Itinéraire: Porte de Karéa, rez-de-chaussée du palais du Kathisma, cour de Daphnè, seconde porte Caspienne, Hippodrome Couvert, Skyla. 2° Itinéraire: Première porte Caspienne, cour de Daphnè (région sud), seconde porte Caspienne, Hippodrome Couvert, Skyla. Que l'on se rendît au Grand Palais par le nord ou par le sud de l'Hippodrome, il fallait toujours franchir deux portes puissantes, avant d'arriver à la porte de bronze des Skyla, entrée de la résidence impériale.

La porte de fer. Ἡ σιδερᾶ πόρτη.

Georges le Moine[108] rapporte l'anecdote suivante: Michel III était occupé à examiner un cheval de race, mais l'animal se cabra de telle façon que personne ne parvint à le maitriser. Un dignitaire affirma alors à l'Empereur qu'il avait à son service un écuyer, nommé Basile, qui saurait bien dompter le cheval récalcitrant. Michel III dépêcha immédiatement l'un de ses gens à la Porte de Fer, pour y chercher ledit Basile, dont l'intervention fut couronnée de succès. Michel III enchanté confia le jeune écuyer à l'hétériarque André, qui l'enrôla dans l'hétairie.

La scène n'est pas située, mais tout porte à croire qu'elle se passa dans l'Hippodrome Couvert, ou dans la cour de Daphnè, comme semblerait l'indiquer la présence de l'hétériarque. L'hétairie avait, en effet ses cantonnements dans les parages de l'Hippodrome. Basile avait dû accompagner son maître et l'attendre devant une porte conduisant au Grand Palais. La porte de Fer, dont parle Georges le Moine, est très vraisemblablement la porte Karéa ou la porte de la Sphendonè.

Les portiques adjacents de l'Hippodrome. Αἱ συμπαρακείμεναι τῷ Ἱππικῷ στοαί.[109]

Pour gagner de l'Hippodrome la porte Karéa, on pouvait suivre, on

l'a vu, le couloir perçé dans le flanc est de l'Hippodrome, à hauteur de la borne du Bleu. Ce couloir assez étroit, que Théophane qualifie de μονόπατος τοῦ καθίσματος,[110] ne pouvait être la voie que suivaient les empereurs lorsqu'ils rentraient en grande pompe dans le Grand Palais par l'Hippodrome et la porte Karéa, ou lorsqu'ils sortaient du Grand Palais par la porte Karéa et l'Hippodrome.

Mésaritès[111] révèle la voie normale qui menait de l'Hippodrome à la porte Karéa, lorsqu'il montre le césar Jean Comnène obliquant de l'Hippodrome vers les portiques ténébreux qui le bordaient, pour atteindre la porte Karéa: εἶχε μὲν τοῦτον ἀπὸ τοῦ Ἱππικοῦ ἐπὶ τὰς συμπαρακειμένας τούτῳ σκοτεινώδεις στοὰς παρεκνεύσαντα ἡ ἐπὶ τὸ μέγα παλάτιον ἀπάγουσα πρόοδος θυροκρουστοῦσα τὴν πύλην, ἡ Καρέα κατονομάζεται.

Le césar est entré dans l'Hippodrome par les portes nord; il ne s'avance pas à travers l'arène, mais il prend la direction de l'est pour gagner une voie bordée de portiques, longeant extérieurement le flanc est de l'Hippodrome, en direction du sud, jusqu'à la porte Karéa, porte donnant accès au palais du Kathisma et perçée dans la façade nord dudit palais.

Le mot πρόοδος indique que la voie, qui longeait le flanc est de l' Hippodrome jusqu'à la porte Karéa, constituait la première partie de la route menant au Grand Palais; la seconde partie de la route est évidemment celle qui menait de la porte Karéa à la porte des Skyla. Le mot indique également qu'il s'agissait d'une voie nettement limitée et tracée. La qualification de *ténébreux*, donnée aux portiques adjacents de l'Hippodrome, est parfaitement justifiée. Ces portiques se trouvaient, en effet, compris entre le flanc est de l'Hippodrome et le mur d'enceinte ouest du Grand Palais (région du Tribunal et du Tricline des 19 Lits). Serrés entre deux hautes murailles, la lumière devait leur parvenir difficilement.

Pour gagner la voie bordée de portiques, on devait longer intérieurement la façade nord de l'Hippodrome et suivre un passage ménagé entre cette façade et l'extrémité nord de la ligne des gradins,[112] passage reliant l'Hippodrome aux Nouméra. C'est des Nouméra que partait la voie bordée de portiques, en direction du sud, jusqu'à la porte Karéa; la voie s'arrêtait là, barrée par la façade nord du Palais du Kathisma, palais soudé en partie au flanc est de l'Hippodrome.

La voie, signalée par Mésaritès, existait bien avant le 13e siècle. Dès la plus haute époque, les textes font, en effet, allusion aux portiques qui bordaient l'Hippodrome, entre les Nouméra et le palais du Kathisma.

La Chronique Pascale[113] nous apprend qu'en 406, sous Arcadius, les portes de l'Hippodrome brûlèrent ainsi que la Prandiara et les portiques adjacents. L'incendie semble avoir été localisé à la région nord de l'Hippodrome et ne s'être pas propagé du côté de la ville. Les portiques, dont il est question, sont donc très probablement ceux qui bordaient le flanc est de l'Hippodrome, depuis la Prandiara (Chalcè de l'Hippodrome, Nouméra) jusqu'au palais du Kathisma, ainsi que ceux qui bordaient la voie publique devant les portes de l'Hippodrome et devant les Nouméra.

L'incendie de 406 a beaucoup d'analogie avec celui de 498, sous le règne d'Anastase I. Au cours de ce second incendie, la Chalcè de l'Hippodrome (Prandiara, Nouméra) fut brûlée et le feu se communiqua au portique qui flamba jusqu'au Kathisma impérial. Le portique public fut lui aussi dévoré par les flammes jusqu'à l'Hexahippion (Dihippion) et même jusqu'au forum de Constantin[114]. Malalas oppose nettement le portique, qui de la Chalcè de l'Hippodrome courait en direction du Kathisma, au portique public bordant la voie publique de la Chalcè de l'Hippodrome au forum de Constantin. Le premier portique, qui longeait évidemment le flanc est de l'Hippodrome, ne semble donc pas avoir été accessible à tout le monde; il devait être réservé spécialement à l'empereur et à ceux que leurs obligations appelaient au Grand Palais.

A partir d'une certaine époque, l'édifice appelé jadis Prandiara, ou Chalcè de l'Hippodrome, fut transformé en prison politique et affecté plus tard comme cantonnement à un corps de troupes palatines, *les Nombres* οἱ Νουμέροι, dont il prit le nom. Il résulte de divers passages du Livre des Cérémonies que le corps des Nombres, comme les corps des Scholaires, des Excubiteurs et des Vigiles, participait à la défense du Grand Palais. La position des Nouméra indique assez clairement sur quelle région du Grand Palais le corps des Nombres était chargé de veiller. Généralement, les soldats, préposés à la surveillance d'un édifice, montaient la garde dans les portiques adjacents.

Du Cange[115] fait des Nouméra de longs portiques dans lesquels stationnaient des soldats spéciaux pour protéger les abords de la résidence impériale. Sans être rigoureusement exacte, cette conception contient une part de vérité et l'on peut considérer la longue ligne de portiques longeant le flanc est de l'Hippodrome depuis les Nouméra jusqu'au palais du Kathisma comme une dépendance des Nouméra. Les soldats, cantonnées dans les Nouméra, pouvaient circuler dans ces portiques qui bordaient extérieurement le mur d'enceinte du Grand Palais (région du Tribunal et du Tricline des 19 Lits) et défendre ainsi efficacement les abords de la demeure impériale du côté de l'Hippodrome sur une certaine étendue. Le quartier des Nouméra formait ainsi la liaison entre le quartier des Scholaires au nord et celui des Vigiles (cour de Daphnè) au sud.

Byzance, on le sait, était la ville des portiques; les rues, les places, les édifices, les cours mêmes étaient bordés de portiques. Le Grand Palais ne faisait pas exception à la règle. A l'intérieur, le Livre des Cérémonies signale la présence d'innombrables portiques et, à l'extérieur, l'existence

d'une immense ligne de portiques longeant les murs d'enceinte est attestée par les chroniqueurs.

Nous voyons Alexis I Comnène[116] assigner comme prison à des hérétiques des portiques se trouvant entourant le Grand Palais. De même, Alexis I Comnène, après le supplice du chef des Bogomiles, fit enfermer les partisans de cet hérésiarque dans le portique et les péridromes du Grand Palais.[117] Le supplice ayant eu lieu dans l'Hippodrome, il est logique de supposer que les portiques et les péridromes en question se trouvaient dans les environs.

Les portes de l'Hippodrome

Les portes est de l'Hippodrome, en direction du Grand Palais, étaient, on vient de le voir, de véritables portes massives et bardées de fer. D'après Labarte,[118] toutes les baies, qui donnaient entrée dans l'Hippodrome, étaient munies de portes solides et les édifices, dans lesquels ces baies étaient ouvertes, étaient fortifiés. Cette assertion, exacte pour les portes, ne semble pas fondée pour les portes nord et ouest, mettant en communication la ville avec l'arène.

L'Hippodrome était un endroit public[119] et il ne pouvait appartenir aux empereurs d'en interdire l'accès. Ajoutons que l'Hippodrome était également un lieu de passage, reliant la ville au Grand Palais, où certains tribunaux tenaient leurs séances.[120] Que l'accès au Grand Palais fut fermé par des portes que l'on n'ouvrait qu'à des heures déterminées, rien de plus naturel; les textes, d'ailleurs, le démontrent, mais que l'Hippodrome ait été fermé du côté de la ville, rien n'autorise à le supposer. Aucun texte ne fait allusion à la fermeture de l'Hippodrome, même dans les instants les plus critiques, alors que le Grand Palais était sévèrement menaçé par l'émeute. En toute circonstance et à toute heure du jour ou de la nuit, on voit le peuple pénétrer librement dans l'Hippodrome, soit pour manifester, soit même pour attaquer la demeure impériale. Aux époques troublées, les empereurs se hâtent de faire fermer toutes les issues du Grand Palais, jamais ils n'ordonnent la fermeture de l'Hippodrome.

A l'appui de son opinion, Labarte,[121] invoque un texte qui la contredit formellement. „A la mort de l'empereur Alexandre, écrit-il, Constantin Ducas voulant s'emparer du trône au préjudice du jeune Constantin Porphyrogénète, se porta vers l'Hippodrome afin d'y pénétrer pour attaquer le Palais; mais, arrivé à la porte de l'Hippodrome, il la trouva fermée; il abandonna cette attaque et se dirigea vers la porte de la Chalcè." Zonaras, qui relate l'évènement,[122] montre Ducas se présentant de nuit devant la porte de l'Hippodrome, τὴν τοῦ Ἱπποδρόμου πύλην, et essayant de forcer celle-ci. Repoussé par les gardes, il revint alors à travers l'arène de l'Hippodrome, pour aller renouveler son attaque du côté de la Chalcè, ἐκεῖθεν εἰς τὸ τῶν ἵππων ἄπεισιν ἁμιλλητήριον θέατρον, εἶτα εἰς τὴν λεγομένην ἦλθε Χαλκῆν. Ducas a

donc pénétré dans l'Hippodrome, puisqu'après sa vaine attaque, il repasse par l'Hippodrome pour se diriger vers la Chalcè. La porte de l'Hippodrome, dont parle Zonaras, n'est donc pas une porte donnant accès de la ville dans l'Hippodrome, mais une porte donnant accès de l' Hippodrome dans le Grand Palais. Ainsi, en pleine nuit, un conspirateur et ses partisans ont pu pénétrer librement dans l'arène et en sortir sans encombres. Tous les historiens, qui mentionnent la tentative de Ducas, montrent ce personnage, après son attaque infructueuse contre la porte de l'Hippodrome, revenant à travers l'Hippodrome pour gagner la Chalcè; ἐν τῷ Ἱπποδρομίῳ ὑπεχώρησεν, écrit Léon Grammatikos, ἄρας ἐκεῖθεν εἰς τὸ Ἱπποδρόμιον παραγένεται précise Cédrène.

Combefis, annotateur de Léon Grammatikos, et Xylander, annotateur de Cédrène, se demandent avec raison comment Ducas, n'ayant pu forcer la porte de l'Hippodrome, traverse cependant ce même Hippodrome, en se retirant. Labarte ne se pose même pas cette question. La réponse était cependant aisée. Ducas est entré dans l'Hippodrome pour aller attaquer la porte dite de l'Hippodrome, porte sud-est de l'Hippodrome, conduisant à l'Hippodrome Couvert, situé devant les Skyla; son attaque manquée, il est revenu sur ses pas et il a traversé l'arène pour se rendre à la Chalcè. Si Ducas a pu entrer dans l'Hippodrome, c'est évidemment parce que l'accès en était libre, même la nuit et qu'aucune porte n'en interdisait l'entrée.

Du côté de la ville, les portes de l'Hippodrome étaient donc de simples issues, des passages ouverts à tout venant. Si l'Hippodrome avait eu des portes véritables, les empereurs n'auraient pas manqué de les faire fermer en temps d'émeute et de révolution; or, aux époques les plus troublées, on voit le peuple envahir l'Hippodrome sans recontrer le moindre obstacle. Pendant le règne d'Anastase I (491—518), l'émeute grondait à chaque instant dans l'Hippodrome;[123] lorsque le danger était pressant l'empereur se contentait de faire fermer les portes du Grand Palais et ne songeait pas à interdire l'accès de l'Hippodrome.[124] Lors de l'élection de Justin I, en 518, le peuple se massa dans l'Hippodrome où des scènes violentes se produisirent;[125] pour les éviter, il aurait suffi de fermer les portes de l' Hippodrome; pourtant, cette précaution élémentaire ne fut pas prise. Sous Justinien I, la terrible sédition Nika, en 532, se déroula dans l'Hippodrome; si l'empereur, barricadé dans son Grand Palais, avait eu la possibilité de fermer l'arène, comment ne l'aurait-il pas fait? Sous Michel V (1041—1042),[126] sous Andronic I Comnène[127] (1183—1185), le peuple se rua à l'assaut du Grand Palais par l'Hippodrome; il n'y eut pas de surprise. Les empereurs étaient parfaitement au courant de l'imminence du danger. Le Grand Palais avait été fermé et mis en état de défense, alors que l'Hippodrome, par où l'attaque devait se produire, resta ouvert. Comment expliquer pareille

négligence autrement que par l'absence de tout système de clôture de l'Hippodrome? Le césar Jean Comnène, comme jadis Constantin Ducas, entra de nuit dans l'Hippodrome. Pour pénétrer à Ste Sophie, il a dû en forcer les portes; pour pénétrer dans le Grand Palais, il devra successivement enfoncer plusieurs portes; pour pénétrer dans l'Hippodrome, il ne recontre aucun obstacle.[128]

Conclusion

La conclusion s'impose. Le Livre des Cérémonies, qui expose dans tous les détails les formalités préliminaires des courses, ne fait aucune allusion à l'ouverture des portes de l'Hippodrome. Parmi les nombreux employés de l'Hippodrome, aucun n'est préposé à cet important service.[129]

Pour garder les issues de l'Hippodrome, du côté de la ville, il aurait fallu, d'ailleurs, non seulement des portiers, mais des gardes; or, aucun poste de gardes n'a jamais été signalé dans l'Hippodrome même. Si des soldats veillaient sur les abords du Grand Palais, du côté de l'Hippodrome, aucun contingent militaire ne surveillait les issues de l'Hippodrome du côté de la ville. Les troupes qui, d'après Constantin VII Porphyrogénète,[130] stationnaient dans l'Hippodrome, pour la défense du Grand Palais, εἰς τὸν Ἱππόδρομον πρὸς φύλαξιν τοῦ παλατίου, se trouvaient non dans l'Hippodrome, mais dans l'Hippodrome Couvert, comme nous le montrerons ailleurs. A diverses reprises, on verra ces troupes intervenir pour défendre le Grand Palais attaqué par l'Hippodrome, jamais on ne les verra s'opposer à l'envahissement de l'Hippodrome du côté de la ville.

L'Hippodrome était un terrain neutre; le peuple voulait s'y sentir en sécurité, au moins relative. Si les empereurs se méfiaient, non sans raison, de leur peuple, à la fois turbulent et versatile, de son côté, le peuple n'avait pas toujours pleine confiance dans ses empereurs et il aurait hésité à se livrer à leur discrétion dans un amphithéâtre, dont les issues pouvaient être brusquement fermées sur un ordre.[131] Jamais le peuple, qui avait témoigné un si vif déplaisir de voir Nicéphore II Phokas entourer son Grand Palais d'un rempart, n'aurait toléré des travaux de défense dans l'Hippodrome même.

Si le palais du Kathisma s'était dressé sur la façade nord de l'Hippodrome, on pourrait concevoir l'utilité de fortifications spéciales de ce côté, mais le palais du Kathisma se dressait incontestablement à l'est.[132] Quant à la tour au quadrige, c'était une simple tour d'apparat, facilement accessible de l'arène et sur laquelle flottait le drapeau annonçant les courses; jamais cette tour ne fut occupée militairement pendant les guerres civiles. De nombreux faits démontrent, d'ailleurs, qu'en tout temps et en toute époque l'accès de l'Hippodrome était entièrement libre.

Marcien, révolté contre Zénon (474—491) put traverser l'Hippodrome sans être arrêté pour pénétrer par surprise dans le Grand Palais par le

palais du Kathisma, comme on l'a vu.[133] Les assassins de Léon V l'Arménien (813—820), pour pénétrer dans le Grand Palais par la porte d'ivoire, ont dû nécessairement passer par l'Hippodrome qui, malgré l'heure matinale, n'était donc pas fermé.[134] En apprenant l'assassinat de son frère, Nicéphore II Phokas (969), Léon Phokas accourut sur la Sphendonè à l'aube;[135] il a donc pu pénétrer dans l'Hippodrome librement. En 1182, le peuple vint injurier l'impératrice régente Marie d'Antioche, veuve de Manuel I Comnène, et son amant, le protosébaste Alexis, du haut de la Sphendonè.[136] Si l'Hippodrome avait eu des portes, il aurait suffi de les fermer pour empêcher ces manifestations hostiles. Enfin, après l'assassinat d'Alexis Apokaukos, ministre de Jean V Paléologue, le 11 juin 1345, le peuple se porta en foule dans l'Hippodrome pour voir les prisonniers enfermés dans le Grand Palais.[137] L'accès de l'Hippodrome était donc libre. Il y a lieu aussi de ne pas oublier qu'aucun historien, qui nous a laissé des descriptions de l'Hippodrome, ne fait allusion à ses portes. Les *Patria*,[138] qui énumèrent les richesses de l'Hippodrome, ne disent rien de ses portes.

[1] Malalas 476: ἐξ ἀμφοτέρων τῶν εἰσοδῶν; Proc. De Bel. Pers. 128, ἑκατέρωθεν.

[2] La Chron. Pasc. déclare que personne n'échappa: ὥστε μηδένα τῶν πολιτῶν ἢ ξένων τῶν εὑρεθέντων ἐν τῷ Ἱππικῷ περισωθῆναι. cf. Theoph. 285.

[3] Chron. Pasc. 625; Theoph. 284—285.

[4] Proc. De Bel. Pers. 125.

[5] Chron. Pasc. 626; Theoph. 285. Il est question des spathaires, des cubiculaires et autres.

[6] Chron. Pasc. 626.

[7] Proc. De Bel. Pers. 127.

[8] Proc. De Bel. Pers. 126.

[9] Malalas 475, Βελισαρίου μετὰ πλήθους Γοτθικοῦ.

[10] Chron. Pasc. 626, Malalas 476, Theoph. 285, Zonar. III 155.

[11] Proc. De Bel. Pers. 127.

[12] Cer. II 1, 518. Réglement d'ouverture du Grand Palais: ἀνοίγουσιν τὴν ἐλεφαντίνην . . . καὶ ἀνέρχονται διὰ τοῦ κοχλιοῦ. Nous parlerons plus loin de la porte d'ivoire et de sa position.

[13] Proc. De Bel. Pers. 127. L'auteur constate que de tout temps il existait un poste de soldats à proximité du palais du Kathisma. Procope n'indique pas l'itinéraire suivi par Bélisaire, mais ce dernier n'a pu sortir du Grand Palais que par la voie qu'avait prise Mundus, quelques instants auparavant.

[14] Cer. App. 507.

[15] Proc. De Bel. Pers. 127, 128.

[16] Proc. De Bel. Pers. 128: βραχείας οὔσης ἐνταῦθα πυλίδος . . . ἐν στενῷ πονουμένῳ.

[17] Chron. Pasc. 626; cf. Theoph. 285. Au lieu de μονοπόρτου, l'auteur donne la leçon μονοπάτου. Il s'agit certainement du couloir qui conduisait de la porte du palais du Kathisma à l'arène, couloir percé dans le flanc est de l'Hippodrome.

[18] Cer. I 70, 345; I 73, 366 et passim. Cf. Chr. Pasc. 569, Theoph. 285.

[19] R. Janin, Constantinople byzantine, Paris 1950, 291.

[20] Proc. De Bel. Pers. 128. La βραχεῖα πυλίς n'est autre que le μονόπορτος de la Chronique Pascale.

[21] Preger, Script. orig. CP. II 241. Sur ce personnage, cf. Zonaras III 100, 102, 112. Les chroniqueurs font plusieurs fois allusion aux curateurs du palais d' Antiochos. Sous Justinien, Aethérius était κουράτωρ τῶν Ἀντιόχου (Theoph. 363. Cf. Vie du patriarche Eutychios, Migne, PG 86 VIII, 76). Sous Maurice, Aristobule est qualifié προεστὼς τῆς βασιλικῆς οἰκίας τοῦ Ἀντιόχου (Simocatta 118). Sous Phokas, le préfet de la Ville Léontios était ἀπὸ κουράτωρ τῶν Ἀντιόχου (Chron. Pasc. 695). Le palais d'Antiochos existait encore au 10° siècle et fut assigné comme résidence aux soeurs de Romain II. Theoph. Cont. 757. Cf. Cedr. II 343.

[22] Synaxaire au 11 juillet: ἐν τοῖς Ἀντιόχου πλήσιον τοῦ Λαύσου. Mordtmann, Esquisse topographique de Constantinople, Bruges 1892, § 122.

[23] Preger, Script. orig. CP II 170. D'après ce texte, le palais de Lausus avait été bâti sous Constantin le Grand. Cf. R. Janin, Constantinople byzantine, Paris 1950, 352.

[24] Sous Justinien, le préfet de la Ville André, se rendant de la Chalcè au Prétoire par la Mésè, est attaqué par les Verts devant le palais de Lausus, avant d'arriver au Prétoire (Theoph. 370). Sur la position du palais de Lausus, cf. R. Janin, op. cit. 352.

[25] En 505, le patriarche Eutychios devant se rendre d'Hormisdas au Patriarcat est averti que des assassins étaient appostés κατὰ τὰ Ἀντιόχου, avec ordre de le tuer (Vie d'Eutychios, Migne PG 86, V, 37. Pour se rendre d'Hormisdas au Patriarcat, il fallait longer extérieurement le flanc ouest de l'Hippodrome et passer devant le palais d'Antiochos.

[25bis] Proc. De Bel. Pers. 128: πλήσιον που ἑστηκὼς . . . εὐθὺς ἐπὶ τὸ Ἱπποδρόμιον διὰ τῆς εἰσόδου, ἣ Νεκρὰ καλεῖται, εἰσβάλλει.

[26] Proc. De Bel. Pers. 128: ἡ εἴσοδος, ἣ Νεκρὰ καλεῖται; Chron. Pasc. 626: ἡ Νεκρὰ πόρτα.

[27] Zonar. III 155—156.

[28] Glykas 496. Cf. Preger, Script. orig. CP II 278.

[29] Cf. Plus bas, Note 36.

[30] P. Gylli, De topogr. CP I 7. Cf. J. Labarte, Le Grand Palais de CP p. 19; J. Ebersolt, Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies, Paris 1910, 139 n. 3.

[31] Vie d'Eutychios, Migne PG 86, V, 37.

[32] Preger, Script. orig. CP II 148. 292. Les deux textes se complètent l'un l'autre.

[33] Proc. de aedif. 186—187. 202. Cédrène I 642. Cf. J. Labarte, op. cit. 104.

[34] Cer. I 11, 87—88.

[35] J. Labarte, Le palais impérial de CP et ses abords . . . Paris 1861, 52.

[36] Il s'appelait Maurice et fut tué à Salone, pendant la guerre sontre les Goths (Proc. de Bel. Goth. 33). Il laissa un fils, Theudimundus (Proc. ibid. 285) et une fille qui épousa Aruth, chef des Hérules (Proc. ibid. 599).

[37] Peut-être est-ce Constantiolos ou Basilidès. Ces deux personnages assistaient Justinien pendant la révolution. Tout porte à croire qu'ils ont participé à l'attaque.

[38] Chron. Pasc. 626.

[39] Theoph. 285.

[40] Malal. 476.

[41] Proc. De Bel. Pers. 129.

[42] Liutprand, Legatio 344 (à la suite de Léon Diacre, Bonn), Migne PG 136, 911. „Ante portam Caream venimus, et usque ad undecimam horam cum equis non modica pluvia exspectavimus." La correction „ante portam Auream" est insoutenable. Liutprand se présente à la porte du Grand Palais, d'où on le conduit à pied jusqu'à la demeure qui lui était assignée. Evidemment, on ne pouvait songer à lui faire traverser toute la ville dans cet équipage. Sur la Porte de Karéas (?), cf. R. Janin, CP. byzantine 341.

[43] Nicétas 451—452.

[44] Nikolaos Mesarites, Die Palastrevolution des Johannes Komnenos, ed. A. Heisenberg, Würzburg 1907, 24.

[45] Nik. Mesarites; ibid. 24: ἀπὸ τοῦ Ἱππικοῦ . . . θυροκρουστοῦντα τὴν πύλην, ἣ Καρέα κατονομάζεται . . . εἶχε δὲ τὸν λαὸν τὰ ὑπερανῳκισμένα τῆς Καρέας βασιλεία, ἐν οἷς οἱ κρατοῦντες προκάθηνται Ἱππικοῦ.

[46] Nik. Mesarites, ibid. 25.

[47] Nik. Mesarites, ibid. 27: διὰ τῶν πυλῶν τῶν τῆς πυργοβάρεως κάτωθεν ἣ Κεντηνάριον τὸ ἐπωνύμιον . . . τὰς θρυλλουμένας ἐκείνας Κασπιακὰς . . . ἱπποστάθμιον τούτῳ τὸ ὄνομα lire: Ἱππόδρομος, comme l'indique la surcharge du manuscrit.

[48] Nik. Mesarites, ibid. 43, 44.

[49] Nik. Mesarites, op. cit. 27. Les amis de Mésaritès lui disent que pour se rendre au Grand Palais, il a le choix entre deux voies ou deux portes (la porte Karéa et la porte Caspienne), mais qu'il y a égal danger à passer par l'une ou par l'autre. Mésaritès se décide à passer par la porte Caspienne, la plus rapprochée de la Sphendonè, où il se trouvait. Heisenberg, p. 63, constate, avec raison, que Mésaritès n'a pas passé par la porte Karéa.

[50] Chron. Pasc. 50. Cf. plus haut.

[51] Cer. App. 507.

[52] Liutprand, Legatio 344.

[53] Cedr. II 595.

[54] Nik. Mesarites 24.

[55] Paspatis, Τὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα . . . Athènes 1885, passim et plan.

[56] Mordtmann, Esquisse topographique, plan. Sur St Lazare, cf. R. Janin, La Géographie eccl. 309—310.

[57] A. Heisenberg, Nik. Mesarites, Notes p. 62 et 63.

[58] J. Ebersolt, Le Grand Palais, 156 et plan.

[59] Cer. II 51, 699—701.

[60] L'empereur a pu encore descendre de carrosse dans la cour de Daphnè et monter par l'escalier intérieur en pierre du palais du Kathisma au Dekimos, d'où, par l'escalier privé en colimaçon, il a gagné le Grand Palais.

[61] Jean d'Antioche: Müller, Fr. Hist. Gr. IV 619.

[62] Cedr. II 279; Zonaras III 459, Leo Gramm. 285, Theoph. Cont. 382, 719, 875.

[63] Cedr. II 857.

[64] Leo Gramm. 525.

[65] Cedr. II 538, Glykas 591. Ces chroniqueurs ne donnent, il est vrai, aucune précision, mais, comme ils ne signalent pas la prise du palais du Kathisma, on peut supposer que le peuple ne passa pas par la porte Karéa. Psellos (Sathas, Mes. Bibl. IV 92—93, ed. Renauld I 103—105) ne parle que de l'attaque du Grand palais par la Chalcè.

[66] Nicét. 451: ὁ μέγιστος πύργος ὃς κικλήσκεται Κεντηνάριον; Mésaritès 27: ἡ πυργόβαρις, ἡ Κεντηνάριον τὸ ἐπωνύμιον. Le mot πυργόβαρις signifie bastion. Il pourrait s'agir non d'une simple tour, mais d'un ouvrage fortifié.

[67] Mesarites 27: διὰ τῶν πυλῶν ἐκείνων τῶν τῆς πυργοβάρεως κάτωθεν, ἡ Κεντηνάριον τὸ ἐπωνύμιον εἰσέδυν κἀγώ . . . πῶς καὶ τὴν ἐπί τά Σκύλα Χάλκειον πύλην, τὴν ὑπὲρ τὰς θρυλλουμένας ἐκείνας Κασπιακὰς κατησφαλισμένην οὖσαν διέλθοιμι.

[68] Cette tour semble avoir été une longue tour rectangulaire, qui, par son extrémité ouest, commandait la 1ère porte Caspienne et, par son extrémité est, la seconde porte

Caspienne. Les deux portes précitées n'étaient pas des portes de la tour du Kenténarion, mais se trouvaient à ses pieds.

[69] G. Schlumberger, Un empereur byzantin au X[e] siècle. Nicéphore Phokas. Paris 1890, 544—545.

[70] Liutprand, Antapodosis, Migne PG 136, 886: „CP. palatium non pulchritudine solum, verum etiam fortitudine omnibus, quas unquam perspexerim, munitionibus praestat."

[71] L'observation de Van Millingen, Byzantine Const. 281, n'a pas ainsi la portée que lui attribue son auteur.

[72] Malalas 371.

[73] Theoph. 196: εἰς φρουρὰν εἰς τὰ βασίλεια. Cf. Jean d'Antioche, Müller, Fr. Hist. Gr. IV 619.

[74] Theoph. 237: émeute du Trisagion, sous Zénon (474—491).

[75] Theoph. 562; Cedr. I 775; Leo Gramm. 164.

[76] J. Labarte, Le Palais impérial 105 et plan.

[77] Leo diac. 64.

[78] Zonar. 507: ἡ τῶν βασιλείων τῷ τείχει περιβολή; 508: τὰ βασίλεια τείχει ἐστεφάνωσεν; 512: τείχει περιέζωσε τὰ βασίλεια. Glykas 572: τὸ τεῖχος κτίζων τῶν παλατίων. Cedr. II 369: ἡ τοῦ τείχους κτίσις τῶν παλατίων. Ephrem v. 2796—2797: τὸ τεῖχος ὑπερηρμένον, ὁ κυκλόθεν τέτευχε τοῖς ἀνακτόροις ὑψιτενές τ'ὂν καὶ περίδρομον λίαν.

[79] Sur ce prétendu donjon, voir J. Labarte, Le Palais Impérial 210—211; G. Schlumberger, Un empereur byzantin du X[e] siècle, Nicéphore Phokas, Paris 1890, 544—545.

[80] Zonar. III 508.

[81] Cedr. II 369.

[82] Van Millingen, Byzantine CP 281—282.

[83] Nicétas 179.

[84] Pour protéger l'église de la Théotokos du Phare contre le pillage, Nicolas Mesarites, prêtre du Phare, se place devant la chambre dite de Phokas (Mesarites 35). Heisenberg pense qu'il s'agit de la chambre à coucher des appartements impériaux, dont il attribue la construction à Phokas (602—610). J. Ebersolt, Le Grand Palais, 90, accepte cette étrange version. Le Livre des Cérémonies ne fait aucune allusion à une chambre construite par l'empereur Phokas au début du 7[e] siècle. Il serait, au surplus, extraordinaire qu'au 13[e] siècle, le souvenir d'une construction faite six siècles auparavant, par un tyran cruel comme Phokas, se soit conservé, alors que surtout Héraclius s'était empressé de débaptiser les édifices qui pouvaient rappeler la mémoire de son odieux prédécesseur. (Preger, Script. orig. CP II 170). Au contraire, la mémoire de Nicéphore II Phokas fut toujours en honneur à Byzance et il est naturel que la chambre qu'il habita et où il fut assassiné, ait gardé son nom. La „chambre de Phokas", signalée par Nicolas Mesarites, comme se trouvant sur la terrasse du Phare, n'est autre que la „chambre à coucher de l'empereur Nicéphore Phokas", citée par Nicétas, 149, et située par lui sur une terrasse dominant le Boukoléon. Il s'agit de la terrasse du Phare, qui dominait, en effet, la plage et le port du Boukoléon. On sait qu'Alexis I Comnène (1081—1118) allait parfois coucher dans une petite chambre attenant à l'église de la Théotokos du Phare et qu'il faillit y être assassiné. (An. Comn. II 156; III 71. Cf. J. Ebersolt, Le Grand Palais, 145).

[85] Sous le règne de Nicéphore III Botaniate (1078—1081), la garde mercenaire barbare, chargée de veiller sur le Grand Palais, se mutina. Les soldats étaient en train d'exécuter, selon l'antique usage, une parade militaire, lorsque, sous le coup de l'ivresse, ils se ruèrent sur le souverain, qui assistait à la parade du haut d'un chemin de ronde

des remparts, προσκύπτοντος ἐν ὑπερῴῳ τινὶ τῶν βασιλικῶν διαδρόμων ὑπαιθρίῳ. Les mutins criblèrent de traits l'empereur et essayèrent d'escalader les murs avec des échelles. Enfin, la garnison byzantine accourut et repoussa les Barbares, qui se réfugièrent dans une tour qui leur servait de cantonnement ἄκρα τις ἐν τῷ παλατίῳ μετέωρος εἰς κατοίκησιν (Michel Attal. 295—296). La scène n'est pas située. Cette anecdote semblerait prouver que le Grand Palais était séparé des quartiers militaires par un rempart. A l'ouest, du côté de l'Hippodrome, la garde barbare stationnait dans la cour de Daphnè, en dehors des remparts; c'est vraisemblablement là que se passa la scène rapportée par Michel Attaleiates. Si a scène s'est passée au nord, dans les quartiers des Scholes et des Excubiteurs, occupés par les Varanges, il faudrait en conclure que le rempart nicéphorien laissait ces quartiers en dehors de l'enceinte palatiale proprement dite.

[86] Cedr. II 369.

[87] Zonar. III 507.

[88] B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient, Genève 1889, 120.

[89] Nic. Grégoras II 735: τὸ τεῖχος ἀμεληθὲν ἐκ πολλοῦ διερρωγός, ᾗ τὰ πλεῖστα μέρη τοῦ τε περιπάτου καὶ τῶν ἐπάλξεων.

[90] Cedr. II 539. Il est vrai que le Grand Palais fut attaqué à la fois par l'Hippodrome, par la Chalcè et par le Tzykanistèrion.

[91] Mich. Attal. 296; Nic. Grégor. II 735—737.

[92] Nicétas, 451.

[93] Nikol. Mesarites 27.

[94] Mich. Attal. 296.

[95] Mich. Attal. 295.

[96] Nic. Grégor. II 735.

[97] Nicét. 12; Nikol. Mesarites 25. 27.

[98] Nicétas 452.

[99] Cer. App. 507.

[100] Nikol. Mesarites 24. 25.

[101] Nikol. Mesarites 43—44: ἡ ἡμετέρα φυλή, ἥ καὶ διοδεύσασα δι'ἧς εἰσέδυσαν οἱ ἀλάστορες ... προεπόδισαν, διῆλθον καὶ τὴν δευτέραν πύλην, γεγόνεισαν ἐγκρατεῖς τῶν καιριωτέρων τῆς εἰσελεύσεως ... διῆλθον καὶ τὸν Ἱππόδρομον ...

[102] Nikol. Mesarites 27.

[103] Nikol. Mesarites 27—28.

[104] Nikol. Mesarites, Notes p. 63.

[105] Jean Comnène a pu également suivre le large couloir, ménagé au nord des gradins du flanc est de l'Hippodrome et passer devant les Nouméra pour suivre la voie bordée de portiques, longeant le flanc est de l'Hippodrome et arriver devant la porte Karéa.

[106] Nikol. Mesarites; 24: ἡ πύλη Καρέα; 25: τοὺς τῆς πύλης κατάξας μόχλους; 27: ἡ ἐπὶ τὰ Σκύλα πύλη; 28: ἡ Χαλκεῖος πύλη; 44: ἡ δευτέρα πύλη.

[107] Mesarites 27.

[108] Theoph. Cont. 817. La porte de Fer, dont il est ici question, est certainement distincte de la porte de Fer que Théoctiste, ministre de Michel III (842—867) avait fait placer pour sa sûreté personnelle à Daphnè: Theoph. Cont. 816; Cf. Théodose Méliténiote, Chron. 160. La position que Labarte assigne à cette porte (p. 65 et plan) ne repose sur rien, comme le constate J. Ebersolt (Le Grand Palais 57 n. I).

[109] Nikol. Mesarites 24.

[110] Theoph. 285.

[111] Nikol. Mesarites 24.

[112] Ce passage est nettement indiqué sur le plan de Labarte; c'est à tort que l'auteur en fait une porte nord-est de l'Hippodrome.

[113] Chron. Pasc. 569: ἐκάησαν αἱ θύραι τοῦ Ἱππικοῦ σὺν τῇ Πρανδιάρᾳ καὶ οἱ προσπαρακείμενοι ἔμβολοι.

[114] Malalas 394: ὁ δῆμος ἔβαλε πῦρ εἰς τὴν λεγομένην Χαλκῆν τοῦ Ἱππικοῦ καὶ ὁ ἔμβολος ἐκαύθη ἕως τοῦ βασιλικοῦ καθίσματος, καὶ ὁ ἔμβολος δὲ ὁ δημόσιος ἕως τοῦ Ἐξαιππίου καὶ τοῦ φόρου Κωνσταντίνου. Cf. Chron. Pasc. 608. Dans la première partie de la phrase, le mot ἔμβολος est remplaçé par ὁ περίβολος. Sous le nom de peribole, on désignait souvent les portiques qui bordaient les édifices publics. Cf. Jean d'Antioche (Müller, Fr. Hist. Gr. V, 29): πῦρ ἐνιέντες τῷ τὰς θύρας τῆς Ἱπποδρομίας ἔχοντι τόπῳ, ἐξ οὗπερ καὶ αἱ προσπαρακείμεναι στοαὶ διεφθείραντο ῥᾳδίως. Il s'agit vraisemblablement du même incendie.

[115] Du Cange. CP christ. II 90 et 124. Cf. Notes à l'Alexiade II 700 et Banduri, Imperium orientale II 475.

[116] Anne Comn. II 304, Leib, III 184: τὰς περὶ τὸ μέγα παλάτιον περιδρόμους στοάς.

[117] Anne Comn. II 364, Leib, III 228: ἐν ταῖς τῶν μεγίστων ἀνακτόρων στοαῖς καὶ τοῖς περιδρόμοις.

[118] J. Labarte, Le Palais Impérial, 53.

[119] Dans le Circus Maximus de Rome, la circulation était ouverte d'une façon permanente au public, au témoignage d'Ausone: Daremberg et Saglio, Dict. des Antiqu. Circus, p. 1190.

[120] C'est à tort que Rambaud, Études sur l'histoire byzantine, Paris 1922 écrit p. 40: „Dans l'Hippodrome, il y avait des tribunaux où se pressaient les plaideurs." Le tribunal de l'Hippodrome, où siégeaient les juges de l'Hippodrome, ne se trouvait pas dans l'Hippodrome, mais dans l'Hippodrome Couvert, devant l'entrée palatiale des Skyla.

[121] Labarte, op. cit. 53.

[122] Zonar. III 459. Cf. Leo Gramm. 289; Cédr. II 279; Theoph. Cont. 382, 719, 875. Voir également les annotations de Combefis (Leo Gramm. 525) et de Xylander (Cedr. II 857).

[123] Cf. à ce sujet: Marcellinus comes, Jean d'Antioche et les divers chroniqueurs du règne d'Anastase I.

[124] Theoph. 237.

[125] Cer. I 93, 427—428.

[126] Cedr. II 538; Glykas 591; Psellos, Sathas IV, 92—93; ed. Renauld I 103—105.

[127] Nicétas 451.

[128] Nikol. Mesarites 25, 27, 28 etc.

[129] Les θυρανοίκται, signalés par le Livre des Cérémonies (I 69, 336. 337) sont simplement chargés d'ouvrir les barrières mobiles, à claire-voie des *carceres*, au moment du départ des chars. Quant aux θυρωροὶ τοῦ Ἱπποδρόμου (Cer. II 55, 801—805), mentionnés avec les θυρωροὶ τῆς Θερμάστρας, ils étaient préposés au service des portes de l'Hippodrome Couvert.

[130] De adm. imp. 235 (ed. Moravcsik 248).

[131] Sous le règne de Nicéphore II Phokas, à la suite d'une démonstration militaire dans l'Hippodrome, le peuple, pris de panique, se précipita vers les issues, où beaucoup de spectateurs périrent écrasés et foulés au pied. Zonar. III 511—512. Cf. Cedr. II 370, 371. Les issues dont il est question ici, sont celles qui desservaient les gradins.

[132] Cf. A. Vogt, L'Hippodrome de Constantinople, Byzantion 10 (1935) 482—484; A. Piganiol, La loge impériale de l'Hippodrome de Byzance et le problème de l'Hippo-

drome Couvert, Byzantion 11 (1936), 383—390. R. Janin, La topographie de CP. byzantine: Études et découvertes (1918—1938), Échos d'Orient 38 (1939) 385—386.

[133] Jean d'Antioche (Müller, Fr. Hist. Gr. IV 619).

[134] Cedr. II 67; Theoph. Cont. 40.

[135] Cedr. II 377.

[136] Nicetas 305.

[137] Nic. Gregor. II 735.

[138] Preger, Script. orig. CP II 191. La leçon εἰς τὰς χαλκᾶς πύλας est vicieuse ... Il faut lire: εἰς τὰς χαλκᾶς στήλας, comme la plupart des manuscrits l'indiquent.

GERHART EGGER / WIEN

BEMERKUNGEN ZU DEN GRUNDRISSLÖSUNGEN IM BYZANTINISCHEN KIRCHENBAU

Anlage und Grundrißsystem der christlichen Sakralarchitektur des Mittelalters nehmen sowohl im Westen wie im Osten Europas vom konstantinischen Kirchenbau ihren Ausgang. Diesen repräsentieren vor allem vier Großbauten: die Laterankirche und die Peterskirche in Rom,[1] die heilige Grabeskirche in Jerusalem[2] und die Apostelkirche in Konstantinopel.[3] Alle vier Bauten waren große basilikale Anlagen. Für die beiden römischen Bauten Konstantins, die Laterankirche und die Peterskirche, ist das Grundrißsystem der Querhausbasilika erwiesen.[4] Diese Anlage, die in der axialen Kombination einer längsgerichteten und einer quergelagerten Basilika besteht, scheint im Zusammenhang mit liturgischen Veränderungen der Meßfeier[5] und Einflußnahmen Konstantins auf die Einrichtungen der jungen Kirche[6] direkt auf den Kaiser, zumindest auf die kaiserliche Architektur zurückführbar zu sein.[7] Durch diese Anlage wird aber in die christliche Architektur für das ganze Mittelalter ein sehr entscheidendes und entfaltungsreiches System eingeführt,[8] das in seiner Wirkung auch in der byzantinischen Architektur nachweisbar ist, was im folgenden ausgeführt werden soll.

Neben den basilikalen Gemeindekirchenbauten des 4. Jhs. existierte eine konstantinische Zentralraumarchitektur, die ableitbar aus dem römischen Grabbau anderen Zwecken diente.[9] Bei drei dieser konstantinischen Großbasiliken aber, bei St. Peter in Rom, der Grabeskirche in Jerusalem und der Apostelkirche in Konstantinopel, bestanden bereits Verbindungen zu diesen Zentralraumanlagen.

Wenn die Querhausbasilika als Raumkomplex das eine große Problem der frühchristlichen Architektur darstellt, so können wir in der weiteren Kombination von Basilika und Zentralbau das zweite große Problem sehen, das ebenso die ganze mittelalterliche Baukunst beherrschte.[10]

Von byzantinischer Architektur im strengen Sinn wollen wir hier seit der Regierungszeit des Kaisers Justinian sprechen. Aus dieser kennen wir fünf wichtige Großbauten: den Neubau der Apostelkirche (527), die Kirche Hagios Sergios und Bakchos (527), die Hagia Sophia (532—37), die Hagia Eirene (535—64) und San Vitale in Ravenna (542). Vorerst ist festzustellen,

daß alle diese Kirchen Kuppelbauten sind. In der Grundrißplanung sind zwei davon — die Sergios- und Bakchoskirche und San Vitale — reine Zentralbauten, die anderen sind basilikal. Aber auch diese basilikalen Bauten zeigen in ihrer Grundrißlösung die völlige Verschmelzung der Richtungsbauform mit der zentralen.

Bei den beiden Zentralbauten handelt es sich um folgende Lösung: die Sergios- und -Bakchoskirche (Abb. 1) hat als äußere Umfassung ein etwas unregelmäßig gebautes Quadrat mit vorspringender Apsis und innen ein Oktogon aus Pfeilern. Zwischen diesen Pfeilern sind in beiden Geschossen abwechselnd auf gerader und apsidialer Grundlinie Säulenpaare aufgestellt. Die Pfeiler tragen die Kuppel.[11] San Vitale[12] zeigt prinzipiell das gleiche System: ein umschließendes Achteck mit ausladender Apsis und innerem Oktogon aus Pfeilern gebildet trägt die Kuppel; in jedem Zwischenraum stehen wieder Säulenpaare, aber hier alle auf apsidialer Grundlinie. Bei beiden Bauten ist das Säulenpaar in jenem Zwischenraum, der zur Apsis führt, weggelassen, was einen deutlichen Kompromiß gegenüber dem Richtungsbau darstellt. Die Raumkonstruktion beider Bauten ist also in der Grundrißlösung jenen Zentralanlagen zuzuordnen, die sich über die Minerva Medica[13] in Rom bis zu dem Raum der sogenannten Piazza d'Oro der Hadriansvilla in Tivoli[14] zurückführen lassen; ihre Ableitung aus dem hellenistischen Orient liegt nahe.

Jeder der drei angeführten basilikalen Bauten folgt einer eigenen Lösung. Das einfachste, „konventionellste" System bietet die Hagia Eirene[15]. Es handelt sich bei ihr um eine dreischiffige Basilika mit vorspringender Apsis und vorgelagertem Narthex. Im Langhaus stehen vier mächtige Pfeiler auf quadratischem Grundriß, zwischen die in der Langhausrichtung je vier Säulen eingestellt sind. Diese Pfeiler tragen die Kuppel. Von dieser Konstruktion aus gesehen läßt sich das System allerdings auch so erfassen, als sei dieser quadratische, durch die Pfeiler gebildete Raum das eigentliche Kernstück der Anlage, dem gegen die Apsis und gegen den Narthex hin ein schmales Raumstück vorgelagert ist. Es sind hier auch tatsächlich beide Konstruktionsansichten zu berücksichtigen. Der Bau repräsentiert sich also als Langhausbau basilikaler dreischiffiger Ordnung, in den ein quadratischer, überkuppelter Zentralbau hineingedacht ist, der mit ihm verschmolzen wurde.

Die Apostelkirche (Abb. 2) ist nach der neuesten Rekonstruktion von Bettini[16] eine kreuzförmige Anlage mit fünf gleichgroßen Kuppeln über quadratisch aufgestellten Pfeilern, zwischen die auf gerader Grundlinie Säulen eingestellt sind. Der ganze Bau bekommt sein Richtungsübergewicht in der Längenausdehnung durch ein schmales „Joch" zwischen der mittleren und der westlichen Kuppel und durch einen vorgelagerten narthexähnlichen Raum, eine Art Westjoch. Es handelt sich hier um eine neuartige Konstruktion, die wohl vom basilikalen Schema herkommt, aber auch das Quadrat als überkuppeltes Hauptelement der Raumbildung einführt und mit dem basilikalen Schema verbindet. Das Wesentliche dieser Konstruktion ist das Kreuz. Prokopios nennt die Kirche „zwei Gerade, die sich in der Mitte überschneiden";[17] Konstantinos Rhodios sagt: „Ihre Grundeinheit ist das Quadrat, dieses nach jeder Richtung übertragen, bildet ein fünffaches Haus in der ehrwürdigen Kreuzform."[18] Diese beiden Zitate beweisen, daß auch die Zeitgenossen in der Zweigerichtetheit des Bauwerkes ein formbildendes Element erkannten.

An anderer Stelle[19] habe ich zu zeigen versucht, daß die Queranlage der basilikalen Großbauten eine Neuerung des konstantinischen Kirchenbaues kaiserlicher Provenienz sei und sich in den kaiserlichen und kaiserkultlichen Anlagen bis zum Trajansforum zurückverfolgen läßt. Das Wesentliche dieser Raumkonstruktion ist, daß ein längsgerichteter einheitlicher Raum an einer Stelle durch einen senkrecht dazu gelagerten Raum geschnitten und die Einheitlichkeit des Gesamtraumes dadurch unterbrochen wird. Die Überschaubarkeit des ursprünglichen Richtungsbaues wird zerstört und es wird ein Raumkomplex gebildet, in dem es einen Punkt gibt, an dem sich ein anderer Raum in anderer Richtung dem Durchschreitenden eröffnet, also gewissermaßen ein „Haltepunkt". Abgesehen von den beiden großen konstantinischen christlichen Basiliken Roms, Lateran und St. Peter, hat Rodenwaldt mit Recht das gleiche Querelement bei der Maxentiusbasilika am Forum Romanum festgestellt,[20] in deren Konstruktion dieselbe Wirkung durch die den Hauptraum dreimal querenden Tonnen der „Seitenschiffe" erzielt wird.

Die justinianische Apostelkirche bietet uns nun eine neuerliche Form jenes Querungsraumes. So aufgefaßt ergibt sich das Eigenartige, daß der „Haltepunkt" im Querungssystem hier mit einer Art Mittelpunkt des gesamten Raumkomplexes, nämlich dem mittleren Kuppelquadrat, zusammenfällt.

Das bedeutendste Gebäude Justinians aber ist die Hagia Sophia[21] (Abb. 3). Die Grundrißlösung dieser Kirche ist die weitaus komplizierteste. Ein nach außen glatt umschließendes Rechteck mit vorspringender Apsis und vorgelagertem doppelten Narthex zeigt im Inneren eine dreischiffige basilikale Gliederung mit mittleren Kuppelpfeilern über einem Quadrat errichtet, denen im Osten bei der Apsis und im Westen bei der Kaisertüre je ein Pfeilerpaar entsprechen, das aber nicht in gerader Fortsetzungslinie, sondern auf apsidialer Grundlinie erreicht ist. Zwischen die mittleren Pfeiler sind Säulen auf gerader, im Osten und Westen auf apsidialer Linie eingestellt. Diese Konstruktion erweist, daß die Grundrißtypen der Irenenkirche wie der Sergios- und Bakchoskirche hier mitverwendet sind.

Die ganze Lösung hat aber noch eine sehr entscheidende Besonderheit:

die Gesamtform des Grundrisses ist kein Quadrat, sondern ein Rechteck, denn die Kreuzgewölbeabfolge der Seitenschiffe ist an einer Stelle durch eine schmale Quertonne unterbrochen (Abb. 3). Diese Tonne ist in dem mittleren Interkolumnium eingeschoben und in jedem Seitenschiff noch durch je zwei Säulenpaare betont. Die Breite dieses tonnenüberwölbten Interkolumniums ist gleich der Differenz zwischen Lang- und Breitseite des Rechtecks, das heißt, daß der Gesamtraum sich um dieses Stück von einem Quadrat unterscheidet. Wenn auch hier sofort eingestanden werden muß, daß diese Raumkonstruktion sich im Raumeindruck für den Durchschreitenden kaum deutlich fühlbar machen wird, so ist der Zusammenhang am Grundriß doch einwandfrei ablesbar. Es handelt sich hier also gleichsam um einen „Rest" eines Querraumes, einer Quertonne in letzter Ableitung des Systems der Maxentiusbasilika, der neben der dreischiffigen Konstruktion des Raumes die Aufgabe hat, die gesamte Anlage von der reinen Zentralraumkonstruktion zu trennen. In diese basilikale Raumlösung ist nun der quadratische Mittelraum gleichsam „hineingestellt", eine Tatsache, die vor längerer Zeit Sedlmayr bereits beschrieben und als „erstes mittelalterliches Architektursystem" bezeichnet hat.[22]

Im vorigen haben wir darauf verwiesen, daß durch die Anlage eines Querraumes ein „Haltepunkt" in der Durchschreitungsbewegung gegeben ist. In der vorliegenden Raumlösung entsteht nun dieser Haltepunkt unter dem Kuppelscheitel und fällt somit mit dem Mittelpunkt des Baldachin-Zentralraumes in der basilikalen Ordnung der Hagia Sophia zusammen. Dadurch entsteht aber eine Verwandtschaft dieser Lösung mit jener der Apostelkirche, bei der auch der „Haltepunkt", der durch die Querung gegeben war, mit dem mittleren Quadrat zusammenfiel. Das aber erweist die Grundrißlösung der Hagia Sophia als vollendete Verschmelzung von Langhausbau und Zentralraum[23] unter Einbeziehung eines wichtigen Elementes der ursprünglichen Querhausidee.[24] Eine in gewisser Weise verwandte Erscheinung ist der Vierungsturm und die Vierungskuppel. Allerdings kann man bei diesen Räumen nie von einer Verschmelzung eines Langbaues mit einem Zentralraum sprechen, sondern nur von einer zentralraumartigen Betonung des Kreuzungspunktes.

Wichtig ist weiter, daß es sich bei den beiden entscheidenden Bauten, der Apostelkirche und der Hagia Sophia, in ihrem zentralen Raumteil um einen Quadratraum und nicht um ein Oktogon handelt. Das bedeutet eine grundsätzliche Abweichung von den beiden reinen Zentralbauten der justinianischen Zeit, der Sergios- und -Bakchoskirche und San Vitale in Ravenna. Sedlmayr beschreibt die Kuppelkonstruktion der Hagia Sophia als Baldachin,[25] ein Konstruktionsschema, das auch bei der Apostelkirche vorzufinden ist. Der über einem Quadrat errichtete Baldachin spielt aber seit der konstantinischen Zeit eine Rolle im Kirchengebäude, wenn auch ursprünglich in wesentlich kleinerer Form, die auch in der Grundrißlösung ihren Niederschlag hat. Durch die letzten Ausgrabungen unter St. Peter[26] und Vergleiche mit Elfenbeinreliefs des 4. Jhs.[27] kann man mit Sicherheit annehmen, daß schon in den großen Kirchenbauten Konstantins ein aus vier Säulen gebildeter, auf quadratischem Grundriß errichteter Baldachin über dem Altar stand, der später die irreführende Bezeichnung „Ciborium" erhielt, ursprünglich wohl aber die Bezeichnung „tugurium Hütte" trug und durch die Symbolik des Altares als Bundeslade des Neuen Testaments in gewisser Weise mit der Stiftshütte in Beziehung gebracht werden kann.[28] Durch diese Hütte erscheint das erste quadratische Zentralelement im frühchristlichen Kirchenbau. Sedlmayr erwähnt eine Urkunde aus dem 12. Jh., in der die einzelnen Langhausjoche beim Kathedralenbau von Canterbury als „Ciboria" bezeichnet werden.[29] Das besagt, daß eine Beziehung zwischen baldachinartigen Elementen in der Architektur und jenen quadratischen Altarbaldachinen bestand.[30] Die mittelalterliche Architektur kennt seit dem Idealplan von St. Gallen[31] das Quadrat als Bildungselement des Grundrisses im sogenannten „gebundenen System", in dem das Querschiff aus drei Quadraten mit Mittelschiffsbreite besteht. Dieses System läßt sich in gewisser Weise schon bei der Grundrißlösung des Trajansforums erkennen. Die Länge der Basilika Ulpia auf diesem ist gleich der dreifachen Breite, und der quadratische Vorplatz hat die doppelte Breite der Basilika.

Angesichts dieses Auftretens des Quadrates als Bildungselement handelt es sich bei den beiden maßgebenden Bauten der justinianischen Architektur in ihren zentralen Elementen um Quadraträume, die nicht ohneweiters bloß als Zentralräume mit einem beliebigen Schema aufgefaßt werden können, sondern durch ihre Quadratgestalt auf einen ganz bestimmten Zusammenhang hinweisen. Mit der einen Wurzel weisen sie auf das konstruktive Element eines axialen Raumkomplexes, mit der anderen auf einen durch seine liturgische und symbolisch-religiöse Bedeutung besonders hervorgehobenen Punkt im Raum.

Für die weitere Entfaltung der byzantinischen Architektur sind die Apostelkirche und die Hagia Sophia richtungweisend. Die unmittelbare Nachfolge bringt keine wesentliche Veränderung des Systems, bis auf eine Tendenz, die sich in der Hagia Sophia von Thessalonike (um 550) [32] ankündigt und viel später stärkere Bedeutung erlangen sollte: das Abschließen der Seitenschiffe gegen das Mittelschiff, das durch diese Isolierungstendenz immer mehr zu einem Raumzentrum wird. Die Fortführung dieser Tendenz bringt die Koimesiskirche von Nikaia (Anf. 8. Jh.) [33], von der Wulff mit Recht betont, daß es sich trotz der geringen Bedeutung des Bauwerkes an sich um ein „äußerst wichtiges Mittelglied in der Geschichte der byzantinischen Baukunst" handelt.[34] Ihr gesamter Raumkomplex mit vorspringenden Apsiden und Narthex ist in ein Quadrat einschließbar. Das Mittelschiff

wird beherrscht von dem mächtigen Kuppelraum über quadratischem Grundriß. Die Seitenschiffe sind weitgehend abgetrennt. In allen drei Schiffen herrscht aber eine deutliche Richtung zur Apsis vor.

Der nächste entscheidende Schritt in der Geschichte der byzantinischen Baukunst wird erst durch die 881 geweihte Palastkirche Basileios' I., die Nea, getan. Mit diesem leider völlig zerstörten Bauwerk hat sich die Forschung seit langem eingehend befaßt. Soweit man aus den Beschreibungen rekonstruieren kann, war sie durch ein in ein Quadrat eingeschriebenes Tonnenkreuz gebildet; der Kreuzungspunkt war von einer Kuppel überwölbt und ebenso die vier Eckquadrate zwischen den Tonnenarmen. Im Osten schloß sich der Altarraum und im Westen ein Narthex an. Dieses System, das aus vielen späteren Beispielen genügend bekannt ist und aus dem Konstantinopel der unmittelbar nachfolgenden Zeit am besten durch das Myrelaion (vom Ende des 10. Jhs., Abb. 4) repräsentiert wird, zeigt eine grundlegende Neuerung. Die Tendenz der früheren Bauten war es, den Mittelraum gegen die Seitenschiffe abzuschließen. Hier wird das Gegenteil unternommen. Wulff leitet wohl mit Recht aus der Beschreibung des Konstantinos Porphyrogennetos ab, daß der Innenraum einen freien Aufblick auf ein geschlossenes System von Gewölben ermöglichte.[35] Von Abtrennung der Seitenräume ist hier keine Spur. Diese Seitenräume haben auch keine durchgehende Einheitlichkeit mehr, sondern sind jedesmal in drei Abschnitte geteilt, da die mittleren Quertonnen je zwei quadratische Kuppelräume oder Kreuzgewölbe voneinander trennen. In den tonnenüberwölbten Raumabschnitten aber besteht die Öffnung der Räume gegen die Mitte hin und die Freigabe des Aufblickes in die Gewölbe. Der ganze Raumkomplex — abzulesen am Grundriß des Myrelaion — erhält sich aber seinen Zug von West nach Ost, denn nur das Tonnenkreuz ist in ein Quadrat einschließbar. Der dreiteilige Altarraum und der Narthex legen sich diesem jeweils vor und wandeln so den Gesamtraum zu einem Rechteck mit vorherrschender Längsrichtung. Auch in dieser Beziehung handelt es sich bei dem System um eine Neuerung, denn wir konnten an dem Grundriß der Koimesiskirche von Nikaia sehen, wie gerade die Gesamtgestalt des Komplexes zum Quadrat wurde. Das heißt: Die Nea und der ihr nachfolgende Typus der Kreuzkuppelkirche stellt in gewisser Weise ein Wiedererstarken des Richtungsbaues, und zwar mit betonter Querachse dar.

Allerdings fehlt diesem Richtungsbau das langgestreckte Langhaus, das die westeuropäischen Kirchen aufweisen. Vielmehr ist die Vierung der Anlage ganz quadratisch konstruiert, da die Tonnenarme in jeder Richtung hin gleich lang sind. Das hebt das zentrale Element im Gesamtkomplex besonders hervor.[36] Die Grundrißlösung aber zeigt, daß die Durchführung dieser Zentralraumvorstellung erstmalig andere Wege ging, als sie aus den Bauten der unmittelbar vorhergehenden Zeit, wie etwa der Koimesiskirche

von Nikaia, abzuleiten wären. Denn es wird hier der sich bereits ankündigende „Einraum" durch die Quertonne nach den Seitenräumen zu wiederum geöffnet und dadurch ein neuer Zusammenhang mit den Raumkonstruktionen einer weit früher liegenden Zeit gebildet. Das, was durch das schmale mittlere Interkolumnium in der Hagia Sophia gewissermaßen als „Rest" eines Querschiffes noch vorhanden war und sich letzten Endes auf die Konstruktion der „Seitenschiffe" der Maxentiusbasilika zurückführen läßt, tritt hier neuartig wieder in Erscheinung. Es ist die Frage, ob das nicht überhaupt mit einer ganz allgemeinen Renaissance-Strömung der Zeit Basileios' I. zusammenhängt.

Für die Grundrißlösung der Kreuzkuppelkirche[37] sind dagegen zwei Erklärungen zu berücksichtigen. Erstens die Ableitung des kreuzförmigen Schemas ganz im allgemeinen von den kreuzförmigen Memorien durch Samuel Guyer[38] und zweitens die Ableitung der kreuzförmigen Anlage, im besonderen der Kreuzkuppelkirche, von den iranischen Feuerheiligtümern. Gegen die erste Ableitung ist einzuwenden, daß es sich, abgesehen von dem völlig anderen liturgischen Zweck, bei den Memorien auch des kreuzförmigen Typus um reine Zentralraumanlagen handelt, die von der Mitte ausstrahlend komponiert sind und keine Längsrichtung, sondern eine betonte Mitte haben. Die kreuzförmigen unter ihnen, wie etwa das Mausoleum der Galla Placidia, hängen vielleicht in gewisser Weise mit einer Art Fünfkammerbau zusammen. Auch weisen sie keine Eckräume zwischen den Armen auf.[39]

Die zweite Ableitung, die schon einmal von Strzygowski für die Hagia Sophia vorgebracht[40] und von Sedlmayr entschieden abgelehnt wurde,[41] hat vor kurzem Erdmann neuerlich als Vermutung aufgestellt.[42] Auch diese Ableitung ist eine Zentralbaufrage, da die Feuerheiligtümer reine Zentralbauten sind, wenn auch völlig anders konstruiert als die kreuzförmigen Memorien. Diese Bauten bestehen aus einer überkuppelten Mitte und einem inneren Umgang. Ihr Grundriß ist quadratisch mit vier Pfeilern im Inneren, die die Kuppel tragen. Um diesen Innenraum sind vier schmale Tonnen gelegt, die an den vier Ecken kleine Kuppeln tragen. Erdmann betont immer wieder, daß es sich bei diesen Tonnen um einen Umschreitungsraum handelt,[43] der ja schließlich auch zu den Kulthandlungen der Feuerreligion gehört. Bei der Kreuzkuppelkirche ist aber vom Umschreiten des Mittelraumes keine Rede. Im Gegenteil entsprechen in den meisten Fällen den Seitenschiffen eigene Apsiden im Osten und eigene Türen vom Narthex herein. Auch würde die Anlage eines Umschreitungsraumes der Meßliturgie geradezu widersprechen. Das tritt zu den ganz grundsätzlichen Einwänden gegen eine solche Übernahme aus einer völlig gegensätzlichen Religion noch hinzu, auf die Sedlmayr bereits hingewiesen hat.[44] Bei der Grundrißlösung der Kreuzkuppelkirche handelt es sich, wie gesagt, um einen Längsraum mit Quertonnen, beim Feuerheiligtum um im Quadrat geführte Längstonnen,

die ein mittleres Quadrat umgeben, und beim kreuzförmigen Memorium um vier von einem Platz ausstrahlende Gänge oder tonnenüberwölbte Kammern. Die Eckräume der Kreuzkuppelkirche erscheinen demnach als Reste der Seitenschiffe, die der Feuerheiligtümer sind durch das Zusammentreffen der Längstonnen gebildet und in den Memorien fehlen solche Eckräume überhaupt. In allen drei Fällen liegen also völlig andere Grundkonzeptionen vor, wobei das Entscheidende ist, daß es sich bei der Kreuzkuppelkirche tatsächlich um einen ursprünglich basilikalen Längsbau handelt.

Der nächste entscheidende Schritt ist am besten an den beiden Kirchen von Hosios Lukas[45] abzulesen (Abb. 5). Die kleine Kirche zeigt das normale Kreuzkuppelschema mit vier Eckkreuzgewölben und einer Mittelkuppel auf vier Säulen, mit Narthex und dreiteiligem Altarraum. In der Hauptkirche aber, die in ihren Rechteckverhältnissen noch gestreckter ist als die Nebenkirche, tragen acht Pfeiler die Kuppel. Durch den verschieden breiten Pfeilerabstand — die Abstände der mittleren Pfeiler einer Kuppelquadratseite von einander sind doppelt so breit wie die Abstände dieser Pfeiler von den Ecken — ist die Tonnenkreuzung klar bezeichnet. Dieser hier gebildete Achtstützenraum übernimmt nun eine viel dominierendere Stellung im Gesamtkomplex als vorhin das auf vier Stützen aufgebaute Mittelquadrat, denn es handelt sich in dieser Konstruktion um ein Oktogon. Im Vierstützenraum ist der Kuppeldurchmesser eben so groß wie die Breite der Tonnenräume, im Achtstützensystem dagegen wesentlich breiter. Das ergibt eine Drei- oder Fünfteilung des im Westen vor dem Kuppelraum gelegenen Langhausteiles in einen mittleren Tonnenraum und ein oder zwei Kreuzgewölbe links und rechts; in manchen Fällen treten hier auch drei Kreuzgewölbe auf. Im Osten der Kirche werden diese Räume mit dem Altarraum verschmolzen. Wulff[46] betont mit Recht, daß in der Schaffung dieses neuen Systems eine Art Rückgriff auf die oktogonalen Zentralraumformen vom Typus der Hagios-Sergios- und -Bakchoskirche vorliege.

Das bedeutet aber, daß die Verschmelzung von Zentralraum und Langhausbau in der byzantinischen Architektur durch das Achtstützensystem in ein neues Stadium eingetreten ist. Dieses Stadium führt schließlich zu Bauten wie der Klosterkirche von Daphni (11. Jh.),[47] bei der die seitlichen Räume und jene Raumabschnitte, die im Westen dem Kuppelraum vorgelagert sind, noch stärker gegen diesen abgeschlossen wurden.

Die Tendenz, den Hauptraum gegen die Nebenräume abzuschließen, führt schließlich zu zwei Extremlösungen. Die erste ist in der Kirche Nea Moni auf Chios verwirklicht[48], die auf alle Nebenräume verzichtet, die Stützen in die Wand verlagert und an diesen einheitlichen Kuppelraum den dreiteiligen Altarraum im Osten und im Westen eine Art von doppeltem Narthex anschließt. Freilich ist der innere Narthex eigentlich aus den bis

auf einen schmalen Durchgang vom Kuppelraum völlig abgemauerten westlichen Raumabschnitten des Schiffes entstanden. In gewisser Abweichung von dem Normalen besteht dieser Raumabschnitt aus einer kleineren mittleren Kuppel und zwei seitlichen Längstonnen. Der Narthex besteht aus drei nebeneinander liegenden Kuppeln. Hier darf man aber nicht übersehen, daß es sich trotz des im Verhältnis zum Gesamtbau sehr groß gewordenen mittleren überkuppelten Achtstützenraumes doch um einen Langhausbau, um einen Weg zum Durchschreiten handelt. Diese Wegrichtung nach vorne zum Altar wird mehrmals unterbrochen und gehemmt, eben gequert. Zuerst durch den Narthex, der die eigentliche Querhausrolle übernimmt, dann durch den westlichen Vorraum und zuletzt durch den eigentlichen „Haltepunkt" in der Mitte des Oktogones. Dementsprechend tritt das innere konstruktive Oktogon auch nach außen hin nicht in Erscheinung.

Die zweite Lösung vertritt uns die Panagia Paragoritissa in Arta (Epirus, Anf. 13. Jh. Abb. 6). Bei dieser Kirche, die ganz in ein Quadrat einschließbar ist, sind die seitlichen Nebenräume wie zu eigenen schmalen Kirchen geworden. Das rechte Seitenschiff hat sogar eine eigene Mittelkuppel. Der eigentliche Kirchenraum besteht aus dem Kuppeloktogon, dessen Pfeiler in der Wand liegen, und einem gleichgroßen dreiteiligen Bema. Die fünf westlichen Raumabschnitte wurden zusammengeschlossen und haben die Funktion des Narthex übernommen. In dieser Anlage wird also gleichsam als letzte Form der byzantinischen Grundrißgestaltung eine reine Zweiteilung des Komplexes in oktogonalen zentralen Kuppelraum und anschließendes dreiteiliges Bema durchgeführt, dieser zentrale Gemeinderaum von dem gerichteten und durch die Ikonostasis abgeschlossenen Altarraum abgesondert, und das Querelement endgültig im Narthex dem ganzen Komplex vorgelagert.

Durch die Einführung dieser Form des Achtstützensystems und die Abtrennung der seitlichen und westlichen Nebenräume machte das zentrale Element in der byzantinischen Architektur, in dem die Kuppel mit dem Kreuzungspunkt der beiden Tonnen vereint wird, eine Isolierung durch, die auch zu einer immer stärkeren Abtrennung des Gemeinderaumes vom Altarraum führte.[49]

Das fortschreitende Isolieren dieses Raumabschnittes aber steht mit jenen religiösen Vorstellungen im Zusammenhang, die das Teilhaben des Menschen an Gott immer mehr aus Gottesdienst und Religion zurückdrängten. Der hl. Chrysostomos spricht schon von dem „schrecklichen Opfer".[50] Jungmann und Lubatschiwskyj[51] legen die Doxologie Basileios des Großen[52] und seine Kommunion-Anweisungen in der Regula brevis[53] als Gebetsweise und Lobpreisung aus, „bei der der Blick nicht mehr auf die Menschheit Christi gerichtet wird, in der er unser Mittler hin zum Vater ist, sondern auf die Gottheit, in der er eines Wesens mit dem Vater ist.

Nicht mehr die Gnade, die er bringt, sondern das Recht, das er fordert, steht im Vordergrund, seine Macht als furchtbarer Richter, vor der es gilt zu zittern."[54] So war es auch in der Ostkirche zeitweilig üblich, nur einmal im Leben die hl. Kommunion zu empfangen.[55] In dem Streit um den Palamismus, der auch ein Streit um dieses Teilhaben an Gott ist, sieht Ivánka[56] eine entscheidende Vorzeichnung des Weges des östlichen Geisteslebens. Diese Vorstellungen müssen schließlich auch ihren Ausdruck in der Form des Gottesdienstraumes gefunden haben. Damit hängt auch die schließliche Verdrängung des Querelementes aus dem Hauptraum zusammen. Es sei jedoch festgehalten, daß trotz dieser starken zentralräumlichen Tendenz der Zusammenhang mit dem ursprünglichen, in der Spätantike festgelegten System der Querhausbasilika auch in der byzantinischen Architektur nicht verloren ging.

[1] S. dazu Deichmann, *Die Frühchristlichen Kirchen in Rom*, Basel 1948.

[2] Grundlegende Bearbeitung von Schmaltz, *Mater ecclesiarum, die Grabeskirche in Jerusalem*, Straßburg 1918.

[3] Heisenberg, *Die Apostelkirche in Konstantinopel*, Leipzig 1908.

[4] Zum Querschiff im Allgemeinen s. J. P. Kirsch, *Das Querschiff in den stadtrömischen christlichen Basiliken des Altertumes*, in: Pisciculi. Festschrift für F. J. Dölger, 1. Erg.-Bd. Münster 1939, S. 148 ff.

[5] Jungmann, *Missarum solemnia*, Wien 1948, I S. 87 und 397 erklärt den Introitus und die Incensierung als Neueinführungen des 4. Jhs.

[6] Übergabe des höfischen Zeremoniells und der Gewänder durch Konstantin an die Kirche: Klausner, *Eleutheria I* (1944) und Reallex. f. Antike u. Christentum, „*Basilika*"; Kaehler, *Konstantin 313*, Jahrb. d. Dt. Arch. Inst. 67 (1952) 1 ff.; Alföldi, *Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof*, Röm. Mittlg. 1949, S. 1 ff.; ders., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, Röm. Mittlg. 1950, S. 1 ff.

[7] Über die Entstehung des konstantinischen Systems vertrete ich meine Hypothese unter dem Titel „*Römischer Kaiserkult und konstantinischer Kirchenbau*" ausführlich in: Jahreshefte des Österr. Archäol. Inst. Jg. 1956.

[8] Über das konstantinische Bauprogramm siehe auch L. Voelkl, *Die Komplexanlagen im konstantinischen Kirchenbau*, Das Münster, 6 (1953) 301 ff.

[9] G. Egger, *Die Bedeutung des Zentralbaues für die mittelalterliche Architektur*, in: Mittlg. d. Ges. f. vergl. Kunstforschung Wien, 6 (1952) 83 ff.

[10] Über die momentane Lage der Basilika-Forschung siehe vor allem die letzten Kongreßberichte: *Atti del IV. Congresso int. d' Archeologia Cristiana* Vol. I. u. II. Roma, 1940 und 1948 in: *Studi di antichità Cristiana* XVI u. XIX. *Die Ursprünge der christlichen Basilika*, Ber. ü. d. v. Zentralinst. f. Kunstgeschichte in München veranstaltete Tagung in: Kunstchronik 4 (1951) 97 ff. *Vorläufer und Anfänge christlicher Architektur*, Tagung der Koldewey-Gesellschaft 1953 in: Kunstchronik 6 (1953) S. 299 ff.

[11] Ebersolt, *Monuments de l'architecture byzantine*, Paris 1934 S. 76 nennt diese Konstruktion „plan rayonnant".

[12] Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914, S. 370.

[13] Glück, *Der Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaues*, Wien 1933, S. 77.

[14] Zschietzschmann, *Hellenistische und römische Kunst*, Berlin 1939, S. 119.

[15] Wulff, a. a. O. Abb. 330.

[16] Bettini, *L'Architettura di San Marco, Origini e Significato*, Venezia 1946.

[17] De aedif. I. 4, 11.

[18] V. 570—74.

[19] Siehe Anm. 7.

[20] „Der Hauptraum wird nicht, wie man meist lesen kann, von Nebenschiffen begleitet, sondern die tonnengewölbten, zwischen den Strebepfeilern liegenden 3 Seitenräume k r e u z e n mit ihren Querachsen die Hauptachse des Baues." *Römische Staatsarchitektur*, S. 372 in: Neues Bild der Antike, Bd. 2, Leipzig 1942, und Cambr. Anc. Hist. XI 78.

[21] Die wichtigste Literatur über dieses Bauwerk: Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel*, Città d. Vat. 1936; Andreades, *Die Sophienkirche zu Konstantinopel*, in: Kunstwiss. Forschungen Bd. 1, S. 33 ff.; Sedlmayr, *Das erste mittelalterliche Architektursystem*, in: Kunstwiss. Forschungen Bd. 2, S. 25 ff.; Schneider, *Das Architektursystem der Hagia Sophia*, in: Oriens Christianus 36 (1939) 1 ff.; Schneider, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Berlin 1938.

[22] Sedlmayr, Kunstwiss. Forschungen Bd. 2; ders., *Geschichte des justinianischen Architektursystems*, in: Byz. Ztschr. 35 (1935) 64 ff.

[23] „Das Endresultat dieser Entwicklung ist somit eine tiefgehende Durchdringung von zwei Baugedanken." Zaloziecky, a. a. O. S. 148.

[24] Zaloziecky, a. a. O. erfaßt das Grundrißsystem der inneren Säulen- und Pfeilerstellung als Ovalraum in Ableitung römischer Räume vorwiegend der Thermen, wobei es sich allerdings um Breiträume handelt. Der kürzlich von Mavrodinov — *Construction et plan de St. Sophie, Actes du VIe Congr. int. d'études byzantines*, Paris 1951, II S. 278 ff. — vorgebrachte Zusammenhang mit römischen Drei- und Vierkonchen-Anlagen könnte wohl eine Rolle, aber keinen bestimmenden Einfluß spielen.

[25] Kunstwiss. Forsch. a. a. O.

[26] Apollini-Gheti, Ferrua, Josi, Kirschbaum, *Le Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano*, Città d. Vat. 1951 und Speier, *Memoria Sti. Petri*, Wort und Wahrheit 7 (1952) 262 ff.

[27] Abb. bei Speier, a. a. O.

[28] G. Egger, *Der Altarbaldachin*, Christl. Kunstblätter, 1953, S. 77 ff.

[29] Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, S. 523, zitiert aus der Baugeschichte des Mönches Gervasius. Derselbe: *Ein zeitgenössischer Fachausdruck für die Raumform Baldachin*, Anzeiger d. Öst. Ak. d. Wiss. phil. hist. Kl. 1949, 535.

[30] Ein Sonderfall von Quadratverwendung in der konstantinischen Architektur außer etwaigen Memorien ist die quadratische Pfeilerstellung in einer basilikalen Kirche, wie sie Deichmann a. a. O. S. 30, 31 für Sta. Croce in Rom rekonstruiert und als „ausgeschiedene Vierung" bezeichnet. Das gleiche System weist der erste Bau des Domes von Trier auf (Irsch, *Der Dom zu Trier*, Kunstdenkm. d. Rheinprov. 13/1, 1931, S. 53) und die Johanneskirche in Ephesos (Keil, *Ausgrabungen in Ephesos*, Bd. 3, Wien 1952). Die Anlage bleibt aber ein Sonderfall.

[31] Reinhardt, *Der St. Gallener Klosterplan*, St. Gallen 1952 und *Der karolingische Klosterplan von St. Gallen*, Faksimile-Wiedergabe.

[32] Wulff, a. a. O. S. 385.

[33] Wulff, a. a. O. S. 451.

[34] Wulff, a. a. O. S. 451.

[35] Wulff, a. a. O. S. 454 f.

[36] Das steht in Verbindung mit einem gleichzeitigen Höher- und Engerwerden des Kuppelraumes, der, wie jeder Zentralraum, gegen die Längsrichtung der Hauptachse des Komplexes und die Querachse der Seitenräume die senkrechte Achse mit ihrer Höhenentfaltung zu Worte kommen läßt. Dieses Streben des Kuppelraumes nach oben beweist, daß die Zentralraumvorstellung in der Architektur dieser Zeit sehr stark war.

[37] Die gewöhnliche Erklärung ist die eines Tonnenkreuzes in einem Quadrat. S. auch: Schweinfurth, *Die Byzantinische Form*, Berlin 1943, S. 51.

[38] *Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst*, Zürich 1950.

[39] *Zusammenstellung der Mausoleen* s. b. Guyer, a. a. O.

[40] *Le Temple du Feu*, Rev. des Arts Asiatiques 4 (1927) 1 ff.

[41] *Zur Geschichte des justinianischen Architektursystems*, a. a. O. S. 38 ff.

[42] *Feuerheiligtum — Kreuzkuppelkirche*, in: Spätantike und Byzanz, Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends, 1. Halbbd. 1952, S. 53 ff.; dort die weitere Literatur.

[43] A. a. O. S. 59 und 60.

[44] *Geschichte des justinianischen Architektursystems*, a. a. O.

[45] Brockhaus und Wulff, *Das Katholikon von Hosios Lukas*, 1903.

[46] Wulff, a, a. O. S. 461.

[47] Wulff, a. a. O. S. 464, G. Millet, *Le monastère de Daphni*, 1899.

[48] Wulff, a. a. O. Abb. 397.

[49] Mit dieser Isolierungstendenz im Grundriß hängt auch das früher schon erwähnte Höher- und Engerwerden des Kuppelraumes im Aufriß zusammen. „Die Herrschaft der Kuppel in der byzantinischen Baukunst kann nur aus dem besonderen Wesen der griechischen Kirche, ihrer Vorstellungswelt und ihres Kultes erklärt werden.“ Schweinfurth, a. a. O. S. 42.

[50] Nach Jungmann, a. a. O. I 51 erwähnt der hl. Chrysostomos diese Bezeichnung an mehreren Stellen.

[51] *Missarum sollemnia* I 50; derselbe: *Die Stellung Christi im liturgischen Gebet*, Liturgiegeschichtliche Forschungen 7/8 (1925) 155—63; Lubatschiwskyj, *Des Hl. Basilius liturgischer Kampf gegen den Arianismus*, Zeitschr. f. kath. Theologie 66 (1942) 20—38.

[52] *De Spiritu Sancto* I, 3 (Migne, PG 32, 72 C).

[53] *Regula brevis tract.* 172 (Migne, PG 31, 1195 BC).

[54] Jungmann, *Missarum sollemnia* I 50/51.

[55] Jungmann, *Missarum sollemnia* I 51 und II 440.

[56] *Die philosophische und geistesgeschichtliche Bedeutung des Palamismus*, Atti del VIII. Congresso di studi Bizantini Bd. I, S. 124 ff.

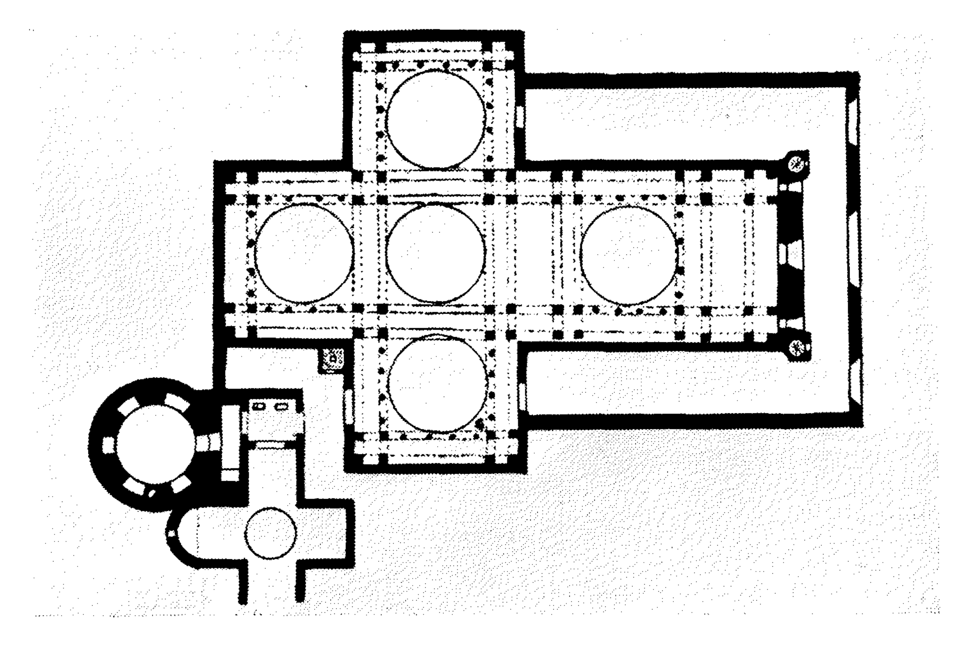


Fig. 2. Apostelkirche Kaiser Justinians in Konstantinopel (Rekonstruktion von Bettini)

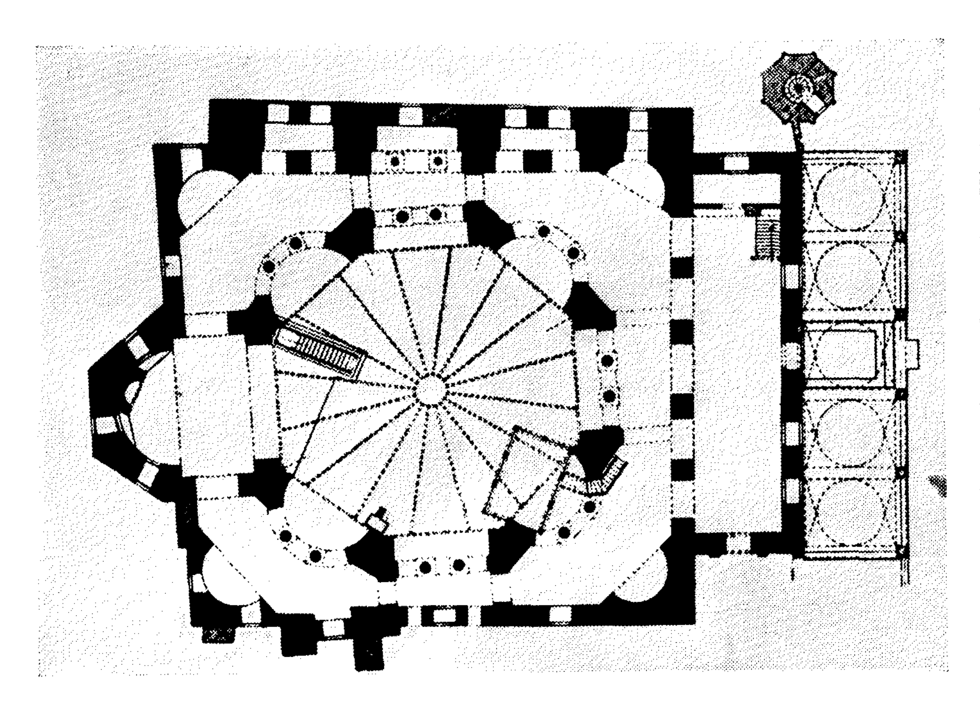


Fig. 1. Hagios-Sergios- und -Bakchos-Kirche in Konstantinopel (nach Gurlitt)

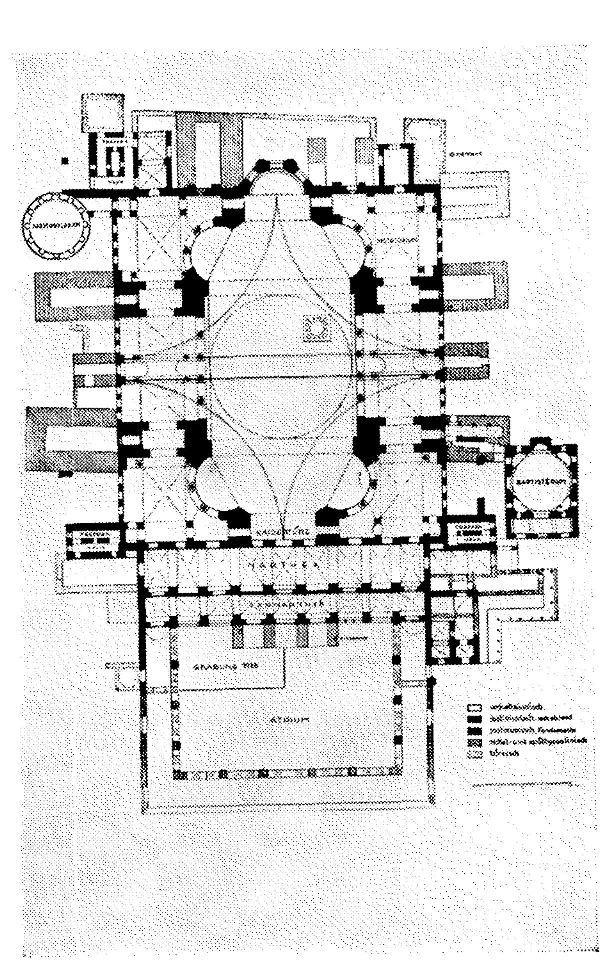


Fig. 3. Hagia Sophia in Konstantinopel (nach Antoniades und Schneider) mit Einzeichnung des mittleren Interkolumniums

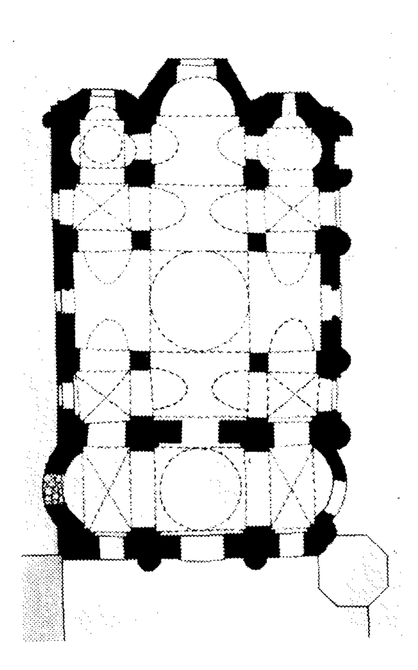


Fig. 4. Myrelaion (Budrum Djami) in Konstantinopel (nach Ebersolt-Thiers)

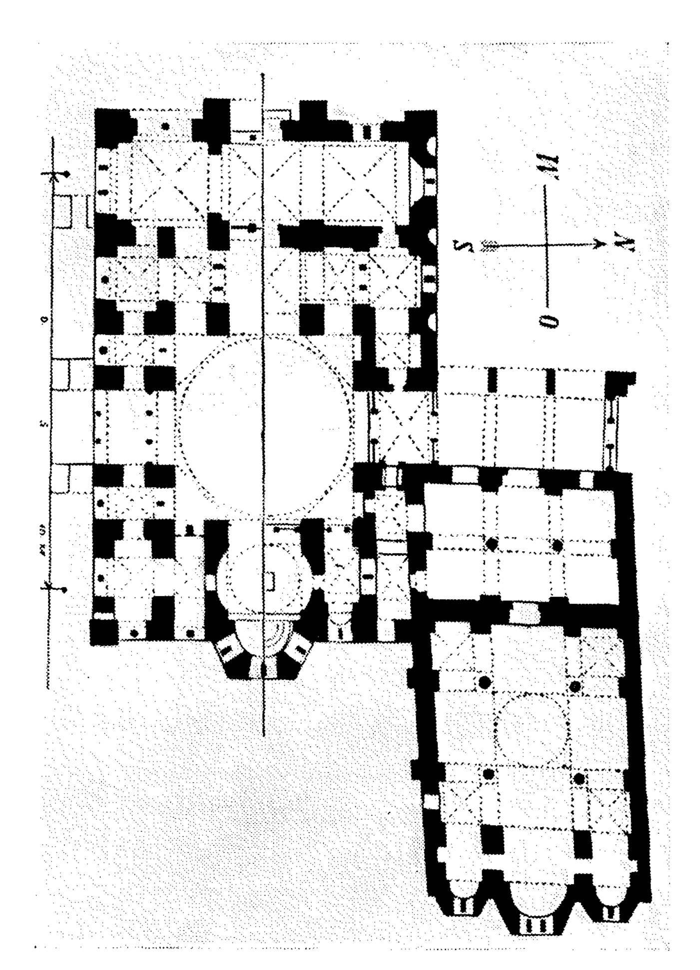


Fig. 5. Hosios Lukas in Phokis (nach Brockhaus und Wulff)

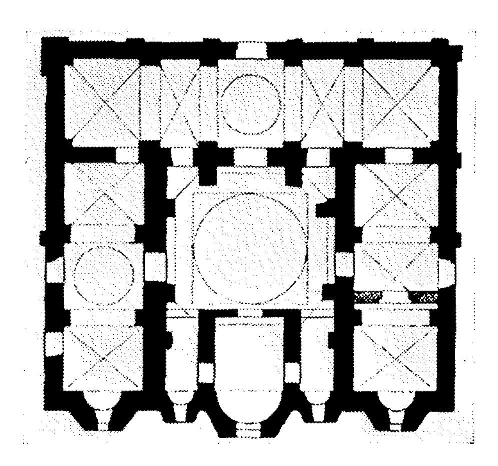


Fig. 6. Panagia Paragoritissa in Arta (Epiros) (nach Smirnow)

OTTO DEMUS / WIEN

ZWEI MARMORNE ALTARIKONEN AUS SAN MARCO[1]

I.

An der Nordfassade von San Marco finden sich unter den dort dekorativ zur Schau gestellten mittelalterlichen Reliefs zwei Platten mit etwa lebensgroßen Heiligengestalten, die zwar stilistisch bedeutend voneinander abweichen, aber doch ihrem allgemeinen Charakter, ihrer „Aufmachung" nach, unverkennbar zusammengehören. Beide Reliefs (Abb. 1, 2), den heiligen Leonhard und den Evangelisten Johannes darstellend, zeigen etwa lebensgroße, frontale Gestalten in starrer Haltung und mit hieratischem Gestus, die in mäßig gerundetem Relief sich von dem versenkten Grund abheben; Nimben und Füße überschneiden den Rahmen, in den die Figuren straff eingespannt sind. Die Inschriften (SCS LEONHARDUS und SCS IOhS EVGLSTA) zeigen genau die gleichen paläographischen Besonderheiten; sie müssen von *einem* Schreiber entworfen oder von *einem* Steinmetz ausgeführt worden sein.

Allerdings nur die Inschriften; die Reliefs selbst sind voneinander stilistisch so verschieden, daß sie zwei verschiedenen Meistern zugeschrieben werden müssen. Beim heiligen Leonhard [2] ist die Draperie auf ein Mindestmaß beschränkt. Der lange Ärmelrock, das Untergewand und der an der Brust zusammengefaßte, über beide Schultern geschlagene Mantel sind kaum durch größere Faltenzüge gegliedert und auch die Säume ergeben verhältnismäßig ruhige Linienführungen. Dagegen ist das die Glieder der Figur deutlich abzeichnende Relief von einer Anzahl kleiner und kleinster Fältchen überzogen, die eine enge Relation des Gewandes zum Körper herstellen. Dieser sehr sensitiven Oberfläche des Reliefs entsprechen auch die Gesichtszüge mit dem weichen, welligen Bart und der kalligraphischen Rahmung durch die langen Locken des Haupthaares. Das gescheitelte Haar ist von einem schmalen Diadem umschlossen. Die Inschrift ist links und rechts vom Nimbus so aufgeteilt, daß das SCS links und der Name des Heiligen rechts davon zu stehen kommt. Die Rechte hält ein kleines Kreuz, die Linke ist erhoben und mit der Handfläche dem Beschauer zugewendet. Gerade diese Hand ist merkwürdig groß und grob.

Zwischen den Füßen der Figur, auf der unteren Randleiste, erscheinen

die vier Buchstaben CIVS, die offenbar den Rest einer zweiten Inschrift darstellen. Diese Inschrift ist von fast allen Autoren als Künstlerinschrift aufgefaßt und zu dem Namen Bertucius ergänzt worden. Das Relief wurde damit zum Werk eines Künstlers gestempelt, dessen Namen wir aus einer unbezweifelbaren, in das Jahr 1300 datierten Künstlerinschrift kennen. Nachdem diese Behauptung einmal aufgestellt war, wollte man auch „evidente" stilistische Beziehungen zwischen dem Leonardus-Relief und dem von Bertuccio signierten Werke gesehen haben: eine beachtliche „stilkritische" Leistung, da dieses Werk, die zweiflügelige Bronzetüre des zweiten Tores von links in der Westfassade von San Marco,[3] nur ganz winzige figürliche Bestandteile in der Gestalt stereotyper Heiligenbüsten enthält, die kaum irgendwelche vergleichbare Züge mit dem Leonhard aufweisen. Man hat aber nicht nur stilistische Gemeinsamkeiten in die beiden Werke hineingesehen, man hat auch etwas übersehen: die Tatsache nämlich, daß die fehlenden Buchstaben des Namens [BERTU]CIUS in dem übrigen (nun zerstörten Teil) der Fußleiste des Reliefs keinesfalls Platz finden könnten. Es kann sich also bei dem verstümmelten Wort gewiß nicht um den Namen Bertucius gehandelt haben. Schließlich war Bertuccio auch ein Bronzegießer und Goldschmied, und nicht ein Steinplastiker, zwei Berufe, die im 13. Jahrhundert wohl kaum von einer Person ausgeübt wurden.

Die verfehlte Zuschreibung hatte auch eine verfehlte Datierung zur Folge: das Leonardusrelief kann nämlich keinesfalls erst um 1300 (Datum der Bertuccio-Tür) entstanden sein, es muß vielmehr ins 2. Drittel des 13. Jahrhunderts datiert werden. Dafür sprechen neben dem noch näher zu untersuchenden stilistischen Habitus auch die Formen der Inschrift — insbesondere im Vergleich mit der Bertuciusinschrift der Tür von 1300, bei der schon deutliche gotische Charakteristika festzustellen sind (— das geschlossene unziale E, die langen seitlichen Hasten des T, usw.).

Die paläographischen Besonderheiten der Leonardusinschrift mit dem geschweiften „Dach" des A, den langen Diagonalzügen des S usw. (Besonderheiten, die das Leonhardrelief mit dem des Evangelisten Johannes teilt), kehren genau wieder in einer Gruppe von Reliefs, die sich heute ebenfalls an der Nordfassade von San Marco befinden. Es handelt sich um die Gestalten Christi und der sitzenden Evangelisten,[4] im besonderen der Heiligen Lukas und Markus, die nach einer ansprechenden Vermutung Franz Kieslingers ursprünglich den Lettner (Ikonostasis) des 13. Jhs. schmückten, der am Ende des 14. durch die Chorschranken der Massegne ersetzt wurde.[5] Aber nicht nur in paläographischer Hinsicht ist das Leonhardrelief den Evangelisten verwandt, auch stilistisch bestehen so enge Beziehungen zu den Platten mit den Heiligen Matthäus (Abb. 3), Lukas und Johannes, daß engste Werkstattgemeinschaft angenommen werden muß. Besonders charakteristisch ist die Bildung der Augen, des Haares

und des wellig-weichen Bartes bei Leonhard und Johannes. In den sitzenden Evangelistenfiguren findet sich auch das sensitive Oberflächenrelief mit dem zarten Gefältel wieder, wenn auch dort die linear bewegten Säume mit ihren undulierenden Zickzackführungen eine viel größere Rolle in der Gesamtwirkung spielen als beim Leonhard. Gemeinsam ist all diesen Werken auch die Bildung der großen und breiten Hände, die allerdings bei den drei Evangelisten lebendiger innerviert sind. Wenn man die Verschiedenheit des Themas (und der Vorbilder) in Rechnung stellt, erscheint es kaum zu gewagt, für die Reliefs des Heiligen Leonhard und der drei Evangelisten denselben Meister, zum mindesten dieselbe Werkstätte anzunehmen. Diese Werkstätte war, wie ich anderwärts gezeigt habe, eine der führenden Werkstätten Venedigs im 2. Drittel des 13. Jhs. und schuf, unter der Führung des „Heraklesmeisters", eine ganze Reihe von figuralen und dekorativen Reliefs, die heute noch zum Fassadenschmuck von San Marco gehören.[6] Ausgehend von byzantinischen Spolien, entwickelte der Hauptmeister, der auch nordisch-spätromanische Werke kannte, einen immer reifer und „klassischer" werdenden, höchst persönlichen Stil, der zugleich ein typisch venezianischer Reliefstil wurde, vielleicht der erste, für den diese Charakteristik Geltung hat.

Das Leonardusrelief gehört zweifellos in die Spätzeit der Werkstätte, in eine Phase, in der die anfängliche lineare Bewegtheit einer ruhigeren und zugleich plastischeren Formauffassung gewichen war und in der sich die manieristischen Eigenheiten der Meister oder der Schule bereits weitgehend abgeschliffen hatten. Verwitterung und Restaurierung haben außerdem dazu beigetragen, der Formensprache etwas von ihrer Schärfe zu nehmen und den Duktus zu verallgemeinern.

Das Gegenstück zum Heiligen Leonhard, die Figur des Evangelisten Johannes,[7] heute hoch oben über der Porta dei Fiori der Nordfassade eingesetzt, weist ebenfalls die engsten Beziehungen zu den benachbarten Reliefs der sitzenden Evangelisten (von den Chorschranken des Ducento) auf, nicht nur in paläographischer, sondern auch in gestaltlicher und formaler Hinsicht. Die Beziehung ist sogar noch enger, als dies beim Leonhard der Fall ist; allerdings handelt es sich nicht um die drei obengenannten Figuren (Matthäus, Lukas, Johannes), sondern um das Relief mit dem Evangelisten Markus (Abb. 4), das in fast allen Einzelheiten eine Replik des Matthäus darstellt, aber ganz deutlich von einer gröberen Hand gefertigt ist. Dieser Gehilfe des Heraklesmeisters hat zweifellos auch unser Relief des stehenden Heiligen Johannes (Evangelista) geschaffen und darf vielleicht nach diesem charakteristischen Werk als Johannesmeister bezeichnet werden. Seine Hand ist nicht nur gröber und primitiver als die des Meisters, dem das Relief des Heiligen Leonhard zuzuschreiben ist, seine Stilsprache ist auch altertümlicher und linearer. Das soll nicht heißen, daß das Relief des Heili-

gen Johannes früher entstanden sein muß als das des Heiligen Leonhard — die Identität der paläographischen Merkmale spricht für die Gleichzeitigkeit der beiden Werke; es bedeutet aber wohl, daß der Johannesmeister entweder tatsächlich an Jahren älter war (obwohl er ein untergeordneter Gehilfe des Hauptmeisters gewesen sein muß) oder daß er mindestens „altmodischer", konservativer war als die führende Persönlichkeit der Werkstätte.

Kennzeichen seines Stils sind neben dem stark ausgeprägten Linienmuster der kreisenden und fließenden Draperie die archaische Wildheit des Gesichtsausdruckes, die anatomische „Unmöglichkeit" der plumpen Hände und die Spannungslosigkeit der Konturen. Das Ganze wirkt ungeschlacht und doch ohne die wirkliche Kraft, die dem Werk eines „echten Primitiven" innewohnen könnte. Seine Abhängigkeit vom Führer der Werkstatt zeigt sich vor allem in der Figur des sitzenden Evangelisten Markus, der geradezu sklavisch nach dem Matthäus derselben Serie kopiert ist und doch im Gesamteffekt ganz deutlich von ihm abweicht, ohne daß dieses Abweichen als gewollt erscheint: es handelt sich einfach um einen Abstand in der Qualität, ja im handwerklichen Können.

Weitere Werke des Johannesmeisters sind die Reliefikonen des Heiligen Georg der Nordfassade (eine abgewandelte Kopie des Erzengels Gabriel von der Westfront), die Relief-Tondi der Evangelistensymbole im Tympanon der Porta di Sant' Alippio und zwei dekorative Fragmente (mit Ranken und Halbfiguren) der ehem. Sammlung Stroganoff, Rom. Nahe steht ihm auch das (etwas reifere) Relief des heiligen Riesen Christophorus ebenfalls an der Nordfassade. Das Johannesrelief ist vielleicht das persönlichste Werk des sonst recht langweiligen Gehilfen.[8]

Wie es bei dem schwächeren Meister nicht anders zu erwarten ist, sind die fremden Elemente des Stils im Johannesrelief viel stärker betont — weil weniger energisch verarbeitet, als dies beim Leonhard der Fall ist. Zwei Komponenten kommen da in erster Linie in Frage — die byzantinische und die antelameske; sie sind nicht reinlich auseinanderzuhalten, da die Kunst der Antelamiwerkstätte neben lombardisch-emilianischen — das ist „romanischen" — und französisch-frühgotischen Elementen auch bereits selbst byzantinische Anregungen verarbeitet hat. Im Werk des Johannesmeisters ist aber die byzantinische Komponente durch das besondere venezianische Ambiente noch verstärkt worden. Die antelameske Ausgangsposition ist etwa durch Werke wie die sekundären Figuren des Westtympanons des Baptisteriums von Parma oder die Nischenengel des Inneren gekennzeichnet;[9] der Johannes ist aber flacher, weniger blockhaft und überhaupt weniger großzügig und ganzheitlich empfunden. Bei Antelami, auch bei den Werken seiner Helfer, spricht in erster Linie immer der dreidimensional empfindende Plastiker; im Johannesrelief dagegen offenbart

sich ein in erster Linie graphisches Denken. Byzantinisierende oder byzantinische Werke wie das Petrusrelief von San Trovaso und einzelne Madonnenbilder von San Marco selbst sind dem Johannes verwandter als antelameske Arbeiten. Die Draperie des Heiligen, mit ihrem der abstrakten Logik des Faltenfalles folgenden, nicht auf die anatomischen Gegebenheiten Rücksicht nehmenden Verlauf, vollendet sich auf der sichtbaren Vorderseite der Figur und impliziert keine dreidimensionale Vorstellung, die über ein sanft undulierendes Oberflächenrelief hinausgeht.

Die unmittelbaren Vorbilder müssen denn auch tatsächlich in byzantinischen und venetobyzantinischen Reliefikonen gesucht werden, mit denen beide Reliefs, das des Johannes sowohl wie das des Leonhard, das allgemeine äußere Format — das hohe, verhältnismäßig schmale Rechteck — und die allgemeine Reliefform: versenkter Grund, scharfes Ansteigen des Reliefs an den Rändern, geringe plastische Differenzierung der Binnenzeichnung — teilen. Venezianisch dagegen erscheint, neben dem gesteigerten linearen Manierismus, das Übergreifen von Kopf und Füßen über den Rahmen, überhaupt die knappe Bemessung des Rahmens. Die byzantinische Reliefplastik,[10] mit ihrer engen Verbindung zur Malerei, weiß die Wirkung des leeren, flachen Grundes weit mehr zu schätzen als die spätromanische des Westens, in der — auch im Flachrelief — immer etwas von „In-den-Block-gezwängt-sein", von ängstlicher Raumnot, fühlbar ist. Byzantinische Reliefs werden vom Rahmen nie so bedrängt, die Figuren greifen zwar nicht (durch Überschneidung usw.) in den Tiefenraum über, sie beherrschen aber einen wohlig proportionierten, reichlich bemessenen Flächenraum (Abb. 5).

Die eben als spezifisch-venezianisch bezeichneten Eigenheiten der Gesamtform — das schmale, überhöhte Format und das Übergreifen über den die Figur eng umschließenden Rahmen finden sich auch in anderen Reliefs und, besonders aufschlußreich, in venezianischen Mosaiken. Sogar die sitzenden Figuren der Evangelisten sind in schmale, hohe Rahmen gepreßt, die genau das gleiche Format haben wie die von byzantinischen Reliefs mit einfachen, stehenden Gestalten. Die Proportionen der Evangelistenreliefs von der Nordfassade von San Marco etwa sind genau dieselben wie die des stehenden Petrus von San Trovaso — mit dem Effekt, daß die ersteren überschlank und wie eingezwängt wirken, während die Figur Petri sich in geradezu behäbiger Breite entfalten kann. Fast karikaturhaft wirkt die Streckung der stehenden Figur in dem Relief des Kriegerheiligen an der Fassade der Basilika von Caorle;[11] wie beim Johannesrelief von San Marco ist die Figur eng in den Rahmen eingezwängt und überschneidet ihn noch am oberen Rand mit Scheitel und Nimbus. Die Streckung und Enge des Rahmens und seine Überschneidung sind beim Relief von Caorle umso auffälliger, als das Gegenstück desselben, das Relief des Heiligen Agathonikos,[12] in allen diesen Punkten das gerade Gegenteil darstellt:

seine Breite bietet der flacher empfundenen Orantenfigur genügend Platz zur Entfaltung, so daß der Rahmen nirgends, auch oben nicht, berührt, geschweige denn überschritten wird. Man wird annehmen dürfen, daß die Reliefikone des Agathonikos als Spolie nach Caorle kam und daß das zweite Relief von einem einheimischen, provinziellen Meister als Gegenstück dazugemacht wurde — ein Vorgang, der ja auch in San Marco begegnet. Die charakteristischen Züge griechischer bzw. venezianischer Reliefplastik sind auch sonst in den beiden Figuren deutlich ausgeprägt, etwa die aufgelegten, im Duktus sehr abstrakten Faltenmuster beim griechischen, die reichere Oberflächengestaltung beim venezianischen Relief.

Die nächsten Parallelen des Johannesreliefs von San Marco im Mosaik sind die um Christus Emanuel und die Jungfrau angeordneten einzelnen Prophetengestalten der Seitenschiffe des Westarmes von San Marco.[13] Auf die allgemeine Verwandtschaft des Stils der Werkstätte, der das Johannesrelief angehört — der sitzenden Evangelisten der Nordfassade einerseits und der Prophetenmosaiken andererseits, hat kürzlich Bettini[14] hingewiesen. Noch enger als mit den sitzenden Figuren ist die Verwandtschaft der genannten Mosaiken mit unserem Johannesrelief, und zwar ist es vor allem die Gestalt des Christus Emanuel (Abb. 6), die geradezu als simile des Johannesreliefs wirkt. Bei näherem Vergleich kann kaum ein Zweifel über das Bestehen einer direkten Beziehung zwischen den beiden Figuren herrschen. Besonders charakteristisch sind die bewegte Linienführung der Säume, etwa die des unteren Gewandsaumes zwischen den in Stellung und Projektion sehr ähnlichen Füßen, die Faltenbildungen an Ärmeln und Schultern und das Abschneiden der kurvigen Draperie in der Körpermitte durch von rechts oben (von der Hand) nach links unten gehende Diagonalzüge. Die Formengebung (Hände, Füße), insbesondere die Binnenzeichnung des Mosaiks ist preziöser und qualitätvoller, aber auch reicher, komplizierter und vielleicht dadurch weniger plastisch-organisch als die Draperie des Johannes. Wie bei einem Werk reiner Flächenkunst zu erwarten, ist das Lineament im Emanuel-Mosaik schärfer, geschliffener: man vergleiche etwa die spitzwinkelige Zickzacklinie der Mantelsäume Christi mit den zähflüssigen Undulationen in der Draperie des Johannes.

Bei allen Verschiedenheiten rücken aber die beiden Werke ganz eng zusammen, wenn sie neben griechisch-byzantinische Formen gehalten werden: Sie sind eben beide unverwechselbar venezianisch. Die Unterschiede sind durch das Medium, die Qualität und das Temperament der beiden Künstler bedingt, nicht aber durch eine Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Kunstkreisen. Auch die Entstehungszeit muß ungefähr die gleiche sein: Das vierte oder fünfte Jahrzehnt des 13. Jhs.

So hat das Johannesrelief zwei Reihen von Vorfahren: einerseits byzantinische Reliefikonen, die es, zum Teil mit den Mitteln der in Venedig heimisch gewordenen Antelami-Nachfolge, nachzuahmen versucht, andererseits venezianische Mosaikbilder, die freilich ihrerseits auch wieder auf byzantinische Prototypen zurückgehen, wohl auf Templonikonen von der Art der in Xenophontos, Panagia Porta und der Kahrieh-Djami, zum Teil aus früherer, zum Teil aus späterer Zeit, erhaltenen Mosaikfiguren.

Das Leonardusrelief gehört in die gleichen Zusammenhänge, nur hat sein — als Persönlichkeit stärkerer, „modernerer" — Meister die byzantinischen Exempla bereits weiter hinter sich gelassen. Die plastische Form ist in ihrer Gesamtheit überzeugender gegliedert und im Detail weniger linearisiert. Auch die antelamesken Elemente sind weitgehend umgeschmolzen im Sinne einer weicheren, organischeren Erfühltheit des Reliefs. Die Vergleichsbeispiele auf dem Gebiet des Mosaiks sind nicht mehr die Propheten der Emanuelseite, sondern die um Maria, und noch mehr die Heiligenfiguren an den inneren Seitenschiffbogen des westlichen Querarmes.[15] Auch in diesen Figuren, etwa in den auch kostümlich und motivisch verwandten Gestalten des Paulus Martyr (dessen Reliquien 1222 aus Konstantinopel nach Venedig gebracht wurden) oder der Hl. Basilissa, ist das Lineare zu Gunsten einer übersichtlicheren Gesamtgliederung des Körpers zurückgetreten; die Umrisse sind verknappt und nähern sich der Geraden — ohne daß die dekorative Note zurücktritt. Im Gegenteil: Die Vereinfachung der Formen ist nicht von Verwilderung oder Vergröberung diktiert, sondern von einem seiner Wirkungsmittel immer sicherer werdenden Raffinement.

Generationsmäßig gesehen, ist diese Kunst jünger als die des Johannesmeisters; es ist aber nicht notwendig, zwischen dem Leonhardrelief und dem Johannes einen beträchtlichen Zeitunterschied anzunehmen. Der Meister des Leonhard-Reliefs mag einer jüngeren Generation angehört und sich an deren Werke gehalten haben.

2.

Die heutige Anbringung des Leonardusreliefs an der Nordfassade gibt sich auf den ersten Blick als sekundär zu erkennen. Die Platte ist mit zwei Halbfiguren von Engeln zu einem dekorativen Ensemble verbunden, das auch in seiner Beziehung zu den rahmenden Elementen und zu dem darüber erscheinenden Fenster keinesfalls original sein kann. Auch die Beschädigungen der Platte legen den Schluß nahe, daß sie aus einem anderen Zusammenhang stammt und erst in zweiter Verwendung an die Nordfassade übertragen wurde.

Tatsächlich läßt sich der ursprüngliche Anbringungsort des Reliefs eindeutig feststellen. Es erscheint ganz unverkennbar dargestellt auf einer Tafel der 1345 datierten Custodia der Pala d'oro von Paolo Veneziano und seinen Söhnen Luca und Giovanni.[16] Die Tafel, die die wunderbare Wiederauffindung (Apparitio) der verloren geglaubten Markusreliquien (im Jahre

1094) darstellt, ist die vorletzte einer Reihe von sieben Szenen aus der Legende und der Reliquiengeschichte des Evangelisten. Den Mittelpunkt der Komposition bildet der südöstliche Hauptkuppelpfeiler der Kirche, der sich dem Gebet des Dogen, des Klerus und des Volkes öffnet und die Reliquien des Heiligen freigibt. Links von dem Pfeiler ist ein Einblick in eine Apsis — die der südlichen Chorkapelle San Clemente (?) — gegeben, rechts erscheint hinter einer Kolonnade (der östlichen Säulenstellung des südlichen Querhauses) ein Altarbaldachin, an dessen Rückwand eine unverkennbare Darstellung des Leonhardreliefs sichtbar wird. Kostüm, Handhaltung und Gesichtstypus sind erstaunlich treu wiedergegeben; nicht dargestellt (oder in dem kleinen Maßstab der Wiedergabe nicht darstellbar) sind das Diadem des Heiligen und die rahmenartige Begrenzung der Platte, die flüchtig in der Rückwand eingelassen erscheint. Natürlich fehlt auch die Wiedergabe der Inschrift.

Schon die eindeutig charakterisierte Situation läßt keinen Zweifel daran zu, daß der dargestellte Baldachinaltar der des südlichen (rechten) Querschiffes ist, der auch tatsächlich bis 1618 dem Heiligen Leonardus (und Antonius Abbas) geweiht war. Von diesem Zeitpunkt ab beherbergte er eine Kreuzreliquie (die auf wunderbare Weise aus dem Tesorobrand von 1230/31 gerettet worden war), um schließlich seit 1810 als Sakramentsaltar zu dienen.[17] Spätestens anläßlich der ersten Widmungsänderung des Altars im Jahre 1618 dürfte das (1345 noch in situ befindliche) Relief mit dem nunmehr „abgesetzten“ Titelheiligen vom Altar entfernt worden sein — wenigstens ist dies als wahrscheinlich vorauszusetzen. Das ist auch aus Francesco Sansovinos Worten zu erschließen, der 1663 berichtet, der Altar des heiligen Leonhard sei einige Jahre vorher abgetragen worden (disfatto), um für einen Ausgang in den Hof des Dogenpalastes Platz zu schaffen. Dabei habe sich der Altar voll von Reliquien gefunden.[18] Der Ausgang muß kurz darauf wieder vermauert worden sein. Ob das Leonardusrelief gleich damals oder erst später in die Nordfassade eingesetzt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Meschinello (1753) kannte (oder erkannte) das Relief nicht, obwohl er ausdrücklich feststellt, der Altar werde wohl analog dem Johannesaltar eine Reliefdarstellung des Heiligen Leonhard gehabt haben.[19] Die Erkenntnis, daß das Relief der Nordfassade ursprünglich die „Pala“ des Leonhardaltares bildete, findet sich erst im 19. Jh. bei P. Selvatico, der auch als erster das Inschriftfragment zu Füßen des Heiligen zum Namen Bertucius (falsch) ergänzte.[20]

Das symmetrisch entsprechende Gegenstück des ehemaligen Leonardus und heutigen Sakramentsaltares, der gegenwärtige Marienaltar mit der Ikone der Nikopoia, hat seine heutige Widmung um dieselbe Zeit erhalten, in welcher der Leonhardsaltar zum erstenmal (als Kreuzaltar) umgeweiht wurde. Dieselben Quellen, die über die Dedikationsänderung des Leonhards-

altares berichten, enthalten die Feststellung, daß im Jahre 1617/18 der ehemalige Johannesaltar im nördlichen Querschiff zum Marienaltar der Nikopoia umgewandelt wurde. Bei Meschinello findet sich darüber hinaus die Feststellung, daß dieser Altar bis 1617 eine Marmor-„Pala“ mit der Darstellung des Evangelisten Johannes besaß, die von den Figuren der Heiligen Markus und Andreas flankiert wurde.[21] Nun befindet sich allerdings noch heute in der „Cappella della Nicopeia“, links vom Altar in die Nordwand eingemauert, ein Marmorrelief des Heiligen Johannes, mit Buch und Adler, das von der Lokaltradition als ehemalige Pala des seinerzeitigen Johannesaltares bezeichnet wird.[22] Dies scheint der in der vorliegenden Arbeit vertretenen Anschauung zu widersprechen, daß das Relief über der Porta dei Fiori an der Nordfassade der Kirche die alte Pala des Johannesaltares darstelle. In Wirklichkeit aber sind beide Annahmen ohneweiters miteinander vereinbar: ein Blick auf das Johannesrelief der Cappella della Madonna zeigt, daß es dem 15. Jh. entstammt, also wohl eine „alte“, keineswegs aber die ursprüngliche Pala des Altares gewesen sein kann. Die jetzt an der Fassade befindliche ursprüngliche Pala des 13. Jhs. muß also etwa 200 Jahre nach ihrer Entstehung bereits durch eine neue Pala ersetzt worden sein, die bei der Neuweihe des Altars, 1618, daneben, in der Cappella selbst, eingemauert wurde.

Es kann also gar nicht zweifelhaft sein, daß die beiden Querschiffaltäre, der Johannesaltar im nördlichen (linken) und der Leonardusaltar im südlichen (rechten) Querschiff marmorne Altarikonen, „Pale“ besaßen, welche die Altarpatrone in ganzer Figur und in hieratischer Frontalität darstellten. Diese Darstellungen der Altarheiligen sind aber nicht der einzige sichtbare Niederschlag der Altarpatronate auf die Ausstattung der Kirche: bis in das Programm der Querschiffkuppeln macht sich vielmehr der Einfluß dieser Patrozinien geltend.

Die südliche Querhauskuppel enthält zwar neben der stehenden Frontalfigur des Hl. Leonhard noch weitere drei Figuren — Nikolaus, Blasius und Clemens —, die Figur des Altarheiligen ist aber in der östlichen Kuppelachse, über dem Altar, angeordnet und dadurch eindeutig als Hauptfigur gekennzeichnet.[23] Daß Leonhard auch tatsächlich als beherrschende Figur der Kuppel empfunden wurde, und sogar noch in einer Zeit, da der Altar schon längst das Patrozinium des Heiligen verloren hatte und zum Kreuzaltar geworden war, zeigt die Tatsache, daß Meschinello noch 1753 von der ganzen Kuppel als Cupola di San Leonardo spricht.[24]

Der Heilige ist in der Kuppel in ähnlicher Weise dargestellt wie in der Altartafel: bärtig, mit langem, auf die Schultern fallendem Haupthaar, ein Kreuz in der Rechten, die Linke mit der Handfläche nach außen vor der Brust. Die Mosaikfigur trägt freilich kein Diadem (das seine Begründung in der Legende von seiner Verwandtschaft mit dem französischen Königs-

haus hat), auch ist der Heilige in der Kuppel nicht in fürstliche Gewänder (lange, gegürtete Untergewänder, Mantel über der Brust durch Agraffe zusammengehalten und über die Schultern geschlagen) gekleidet wie im Relief, noch auch, wie in anderen Darstellungen als Mönch dargestellt, sondern erscheint im alt-byzantinischen Patriziergewand, in das der größte Teil der Heiligen in den Mosaiken von San Marco gekleidet ist, ein Gewand, dessen Hauptstück die goldgestickte und mit goldener Tabula versehene Chlamys darstellt und das die venezianischen Mosaizisten zweifellos von ravennatischen Mosaiken kopierten. Die Figur in der Kuppel muß jedenfalls als eine der ältesten Darstellungen des Heiligen überhaupt angesehen werden.

Aber nicht nur die Kuppel selbst wird vom Heiligen Leonhard beherrscht, auch die Wandfläche über dem Altar — die Ostwand des südlichen Querschiffes — war zum großen Teil (unter den Fenstern) dem Heiligen gewidmet. In zwei Reihen entfalten sich dort insgesamt sechs Szenen aus der Legende des Heiligen.[25] Diese Mosaiken gehören freilich erst der Zeit um die Mitte des 17. Jhs. an — sie gehen auf Kartons des Pietro Vecchia zurück. Aber gerade die Tatsache, daß sie nach der Änderung der Altardedikation entstanden, ist ein Beweis dafür, daß sie in thematischer Hinsicht auf einen wesentlich älteren Bestand zurückgehen, da ja nach 1617/18 kein Anlaß mehr bestanden hätte, an der Wand über dem nunmehr dem Heiligen Kreuz geweihten Altar Szenen aus dem Leben des „abgesetzten" Altarpatrons darzustellen. Es muß sich also bei den barocken Leonhardsszenen um Erneuerungen mittelalterlicher Darstellungen handeln. Die Reihe besteht heute aus folgenden Szenen: 1. Leonhard wird im Beisein König Chlodwigs von Remigius von Reims getauft. 2. Leonhard steht Königin Clothilde bei. 3. Leonhard als Almosenspender. 4. Leonhard bringt eine Quelle zum Fließen. 5. Leonhard befreit Gefangene. 6. Wunderbare Erscheinung des Heiligen.[26] Unglücklicherweise sind bei der Erneuerung die Inschriften, die ursprünglich zweifellos vorhanden waren, weggelassen worden.

Vergleiche mit anderen Zyklen aus dem Leben des Heiligen und mit den literarischen Fassungen der Legende zeigen, daß auch diese späten Mosaiken der „normalen" Tradition der Legende folgen und weder lokalvenezianische noch überhaupt späte Züge enthalten. Alle dargestellten Episoden finden sich schon in der ältesten Vita, aus dem 11. Jh.[27] Wie freilich diese Episoden in den vorauszusetzenden mittelalterlichen Mosaiken dargestellt waren, entzieht sich völlig unserer Kenntnis.

Der zweite Patron des Leonhardsaltares, Antonius Abbas, scheint nur sekundäre Bedeutung gehabt zu haben und allenfalls später dazugekommen zu sein. Die Gestalt dieses Heiligen ist zwar auch in den Mosaiken von San Marco dargestellt, aber nicht in engerem Zusammenhang mit dem Altar. Daß die Verehrung dieses Heiligen überhaupt mit der des Hl. Leonhard

kombiniert wurde, ist wohl darauf zurückzuführen, daß beide Eremiten und Klostergründer waren.

So wie das des Leonhard im südlichen, hat auch das Johannespatrozinium im nördlichen Querschiff bildlichen Ausdruck in der Mosaikdekoration gefunden. Die Kuppel des linken Querhauses hat durch diese Dekoration den noch heute giltigen Namen „Cupola di San Giovanni" erhalten — als Gegenstück zur Cupola di San Leonardo im rechten Querschiff und, was die Mosaiken anbelangt, mit noch mehr Recht als diese.[28] Auch hier erscheint wieder der Titelheilige in Frontalstellung (mit Orantengebärde) in der Ostachse der Kuppel, also über dem ihm ehemals geweihten Altar. Der übrige Raum der Kuppel ist aber nicht anderen Heiligen gewidmet wie in der Leonhardskuppel, sondern beherbergt fünf Szenen aus der Legende des Evangelisten: 1. Die Auferweckung der Drusiana, 2. Die Heilung des Stachys (Stacteus), 3. Die Zerstörung des Dianatempels, 4. Johannes trinkt den Giftkelch, 5. Totenerweckung und Bekehrung des Volkes. In der Hauptinschrift über diesen Szenen wird Johannes als Fürbitter für Lebende und Tote angerufen, eine andere Inschrift, zwischen den Fenstern des Kuppeltambours, hat lehrhaften Charakter, knüpft aber auch an Johannes an. Ebenfalls nach Johannes ist die dem Altar gegenüberliegende, vom nördlichen Querschiff in den Nordflügel der Vorhalle führende Tür, die Porta San Giovanni, benannt, die auf der Innenseite von einer Sopraporte mit dem Mosaikbildnis des Evangelisten gekrönt ist. Endlich erscheint der Evangelist nochmals, in ganzer Figur sitzend, neben Markus, zwischen den beiden oberen Fenstern der Ostwand des nördlichen Querhauses.[29]

Die in der Kuppel außer der Frontalfigur angebrachten szenischen Darstellungen aus der Legende des Evangelisten ließen es überflüssig erscheinen, in den Mosaiken der Hochwand nochmals auf das Leben des Heiligen einzugehen, wie dies im südlichen Querschiff in den Leonhardsszenen der Fall war. Auf der „Johannesseite" konnte das umso eher unterlassen werden, als die Legende des Evangelisten in San Marco noch einmal, nämlich im nördlichen Seitenschiff des Westarmes (Martyrium Johannis im Zusammenhang der Apostelreihe) dargestellt ist. Der Mosaikstreifen an der Ostwand des nördlichen Querhauses über dem Johannesaltar enthält denn auch ganz andere Darstellungen, eine Apostelkommunion in der oberen und einen Emauszyklus in der unteren Reihe, beide nur in barocken Fassungen erhalten, aber für das mittelalterliche Programm durch Nachzeichnungen des 17. Jhs. nach den ursprünglichen Mosaiken des 13. Jhs. verbürgt.[30]

Zu den Querschiffaltären gehörten also figürliche Altarreliefs, Frontalfiguren der Altarpatrone in den Querschiffkuppeln und Szenen aus dem Leben oder der Legende dieser Heiligen an der Hochwand über dem Altar oder ebenfalls in der Kuppel. Im Fall des Evangelisten Johannes kommt

dazu noch die mit seinem Brustbild gekrönte Tür. Jedes der beiden Patrozinien war also drei- oder sogar viermal betont und unterstrichen, sosehr, daß das nördliche Querschiff geradezu als Johanneskirche, das südliche als Leonhardskirche angesprochen werden kann.

Wie ist es nun dazu gekommen, daß die Venezianer den beiden Heiligen neben dem Staatspatron eine so hohe Bedeutung beimaßen und ihnen dann auch im Ausstattungssystem ihrer Dogen- und Staatskirche einen so wichtigen Platz einräumten? Keiner der beiden Heiligen gehört sonst zu den großen venezianischen Stadtpatronen, wie Markus, Nikolaus, Georg, Theodor usw., noch sind sie mit dem Dogat in besonderer Weise verbunden. Trotzdem erscheint St. Leonhard in der südlichen Querhauskuppel im Chor der Staatsheiligen Nikolaus, Clemens und Blasius, die in den Pendentifs noch durch die aquilejensischen Jungfrauen ergänzt werden; und in der Johanneskuppel findet sich, in einer Inschrift am Kuppelfuß, die hochpolitische Formel des Tricolon der Laudes. Es ist unwahrscheinlich, daß diese hervorragende Stellung der beiden Heiligen in San Marco auf dem Reliquienbesitz der Kirche basiert — besonders da die Hauptreliquien des Hl. Leonhard gar nicht in San Marco, sondern in der Kirche San Leonardo, im Besitz der Scuola della Carità waren, die dort seit 1260 ihren Sitz hatte.[31] Vielleicht gibt aber doch die Scuola della Carità das Stichwort: Wenn auch diese und andere religiös-humanitäre Vereinigungen, zu denen als eine der scuole grandi auch die Scuola di San Giovanni Evangelista gehörte, wohl erst nach der Mitte des 13. Jhs. ihre endgültige Form fanden, so waren doch die Gedanken, die in ihnen verwirklicht wurden, wesentlich älter — und solche Gedanken konnten es gewesen sein, die zur besonderen Hervorhebung der Heiligen Johannes und Leonhard führten.

Die Legende des Hl. Leonhard, etwa 1030 in die Form der ältesten erhaltenen Vita gebracht, stellt den Heiligen als Mönch, Klostergründer, Wundertäter und Heiler, vor allem aber als Befreier der Gefangenen dar. Sein Kult scheint in Südfrankreich entstanden zu sein und sich von dort verbreitet zu haben. Das Auftauchen des Heiligen in Venedig wird mit den Beziehungen der Stadt zu Limoges in Verbindung gebracht; Anfang des 12. Jhs. sollen zwei vornehme Venezianer, Markus und sein Neffe Sebastian, nach einer Wallfahrt zur Hauptkirche des Heiligen (Noblac bei Limoges) in einem benachbarten Ort im Limousin (Vetus Artizia) einen Orden gegründet haben. Den Venezianern muß die Verehrung des Befreiers und Patrons der Gefangenen besonders am Herzen gelegen haben. Die vielen Kriege, vor allem die Kolonialkriege und die Verwicklungen mit Byzanz im 12. Jh. sorgten dafür, daß es immer eine größere Anzahl von Venezianern in fremder Gefangenschaft gab: ihr Patron und Fürsprecher war der Heilige Leonhard. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß zwei der sechs in San Marco dargestellten Szenen aus der Legende des Heiligen die Befreiung

von Gefangenen zum Gegenstand haben. Wie nahe das Thema den Venezianern lag, geht daraus hervor, daß Jesus selbst in einer Inschrift der Mosaiken von San Marco als Befreier der Gefangenen (Qui redimit servos) bezeichnet wird.[32]

Hier liegt also zweifellos der Grund für die hohe Wertschätzung des Hl. Leonhard in Venedig und für die hervorragende Rolle, die sein Kult in der Dogen- und Staatskirche spielte. Wann der Altar errichtet wurde — ob ein solcher schon dem Bau des 11. Jhs. angehörte oder ob er erst im späten 12. oder frühen 13. Jh., nach der Entfernung der Emporenfußböden (der Zwischendecken der Seitenschiffe) aufgestellt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Zum mindesten wurde der Altar im 13. Jh. erneuert.

Dasselbe gilt für den Johannesaltar. Sein Kult freilich war, im allgemeinen und auch in Venedig, wesentlich älter als der des Hl. Leonhard. Schon in Ravenna spielte er eine bedeutende Rolle, in Grado wurde er verehrt und es ist nicht unmöglich, daß seine Verehrung in San Marco auf den Vollender der ersten Kirche des Staatspatrons, auf den Dogen Johannes Partecipacius zurückgeht (829—836/37). Außerdem hatte der Evangelist Johannes in Venedig schon seit früher Zeit eine eigene Kirche. 1261 wurde bei dieser Kirche ein Hospiz gegründet, aus dem sich schließlich die Scuola des Heiligen, eine der sechs großen Scuole entwickelte. So scheint der Evangelist, wie Leonhard, früh zum Patron humanitärer Institutionen und Vereinigungen geworden zu sein. Die Inschriften in der Johanneskuppel von San Marco weisen allerdings mehr auf seine Rolle als Fürsprecher im geistlichen Sinn.

3.

Jedenfalls waren die beiden Heiligen und ihre Altäre die Kristallisationspunkte für die Mosaikausstattung der beiden Querschiffe von San Marco. Mit dem Ausstattungsprogramm des Querhauses der Fünfkuppelkirche mußte es von Anfang an seine Schwierigkeiten haben. Die Markuskirche folgte zwar als Bau der von Justinian und Theodora im zweiten Viertel des 6. Jhs. erbauten Apostelkirche zu Konstantinopel, eine Abhängigkeit, die sowohl (nach den erhaltenen Beschreibungen der Apostelkirche) evident als auch quellenmäßig belegt ist — spricht doch eine venezianische Quelle, die kurz nach der Erbauung um 1100 zu datieren ist, davon, daß die Markuskirche in durchaus übereinstimmender Form (consimili constructione artificiosa) wie die Apostelkirche errichtet worden sei.[33] Nicht so ohne weiteres konnte jedoch das Ausstattungsprogramm der Apostelkirche — das aus den Beschreibungen des Konstantinos Rhodios und des Nikolaos Mesarites weitgehend rekonstruierbar ist — auf San Marco übertragen werden. Mehrere Umstände verboten eine solche vollständige Übertragung. Fürs erste war San Marco keine sklavische Kopie der Apostelkirche. Die Hauptunterschiede lagen darin, daß der Konstantinopler Bau einen streng zentrali-

sierten, zweiachsig symmetrischen Grundriß besaß, während in San Marco nur eine Symmetrieachse, die West-Ost-Achse, vorhanden ist. Das in dieser Achse streichende Hauptschiff ist breiter, die Kuppeln haben größeren Durchmesser und sind höher als die Querhauskuppeln, die Arkaden des Westarmes werden von je drei Säulen getragen, die der Querarme nur von je zweien — während der Ostarm überhaupt keine Säulenstellungen enthält und als dreifacher Chorschluß mit Hauptapsis und Seitenkapellen ausgebildet ist. Auf die Aufteilung des Mosaikschmuckes mußte es auch einen wesentlichen Einfluß haben, daß die zweistöckigen Arkaden der Apostelkirche in der Markuskirche zu einer einfachen Säulenstellung reduziert wurden, welche überdies zur Zeit der letzten Mosaikausstattung keine Emporen mehr trug, sondern nur enge Korridore bildete. Die Tatsache, daß der in der Apostelkirche unter der Mittelkuppel, im Zentrum der Kirche, angeordnete Hauptaltar (dort der einzige) in San Marco ins Presbyterium, das heißt unter die Ostkuppel und in unmittelbare Nähe der (in der Apostelkirche gar nicht vorhandenen) Hauptapsis rückte, mußte ebenfalls eine bedeutende Umgruppierung des Ausstattungsprogrammes und seiner Schwerpunkte bedingen.

Weitere Gründe für eine Abänderung des Programmes mußten darin liegen, daß San Marco, bei aller bewußten Angleichung auch in dieser Hinsicht, doch eine andere Funktion im Leben der Kirche und des Staates zu erfüllen hatte, als dies bei der Apostelkirche der Fall war. Es ist richtig, daß beide Kirchen dynastische Heiligtümer und Martyria waren. San Marco war aber nicht, wie das Apostoleion, in erster Linie die Grabeskirche der Dynastie; in der Markuskirche scheinen nur jene Dogen ihr Begräbnis gefunden zu haben, die eine wesentliche Rolle bei der Erbauung oder Ausstattung der Kirche oder ihrer einzelnen Teile gespielt hatten. San Marco war vielmehr, neben seiner Funktion als „Palastkapelle" („Pfalzkirche") des Dogen, die Staatskirche par excellence und wuchs immer mehr in diese letztere Aufgabe hinein, die allmählich die erstere in den Hintergrund drängte. Ein solches Staats-Heiligtum mußte zu einer ganz anderen Ausstattung drängen, als sie für die Apostelkirche möglich und gefordert war.

Aber nicht nur der Bau selbst war ein anderer und hatte andere Funktionen, auch die Menschen — Machthaber, Theologen und Künstler —, die seine Ausstattung dekretierten, ersannen und ausführten, waren andere als jene, die den Mosaikschmuck der Apostelkirche gestaltet hatten. Die letzteren waren Griechen gewesen, mit höchster Subtilität zu theologischer Spekulation begabt. Wenn die Quellen nicht trügen, errichteten sie in der Apostelkirche auf der Grundlage detailliert schildernder Evangelienerzählung ein überaus kompliziertes Gedankengebäude, in dem die Apostel zu Zeugen und Bezeugern der Gültigkeit des Erlösungswerkes gemacht werden. Die

Kuppeln waren als monumentale Höhepunkte in die Abwicklung dieses Zyklus einbezogen.[34]

Die Köpfe, in denen der Plan der Mosaikausstattung von San Marco entstand,[35] waren ganz anders geartet. Sie waren Venezianer und Kinder einer späteren Zeit, selbst wenn heute angenommen wird, daß die von Mesarites beschriebene Mosaikausstattung der Apostelkirche nicht mehr die des 6. Jhs. war, sondern eine durch Eulalios im 12. Jh. erneuerte Dekoration des späten 9., der unmittelbar nachikonoklastischen Zeit. Der Ausstattungsplan für San Marco dürfte dagegen seine im wesentlichen bis heute erhaltene endgültige Form erst um etwa 1200 erhalten haben. In der Zwischenzeit hatten sich die Ausstattungsgepflogenheiten der byzantinischen Kirchenkunst selbst so grundlegend geändert, daß die Venezianer, selbst wenn sie die Absicht und die Fähigkeit besessen hätten, eine griechische, noch halbwegs „aktuelle" Ausstattung zu kopieren, ganz andere Wege hätten gehen müssen, als sie für die Planer und Künstler der Mosaiken der Apostelkirche maßgebend gewesen waren. Die Schöpfer der Ausstattung von San Marco mußten aber ganz andere Absichten haben, selbst wenn ihnen einerseits die Apostelkirche, andererseits die zeitgenössische byzantinische Kirchendekoration als mitbedingende Vorbilder vorschwebten.

Das Problem begann mit der Ausstattung der Apsis. Die Apostelkirche konnte hier nicht als Vorbild dienen; sie besaß überhaupt keine Apsis, die Ostwand des Zentralbaues war architektonisch wie ausstattungsmäßig genau so behandelt gewesen wie die Abschlüsse der drei anderen Kreuzarme. Das klassische Dekorationsschema der mittelbyzantinischen Kirchenkunst andererseits sah für die Apsis die Darstellung der thronenden oder orantenhaft stehenden Gottesmutter vor. Eine solche Apsisdarstellung hätte ganz der älteren venezianischen, ja westlichen Tradition staatskirchlichen Geistes widersprochen, die in der Apsis die Darstellung Christi als Allherrscher forderte. Es ist sehr wahrscheinlich, ja fast gewiß, daß die Gestalt des thronenden Pantokrator schon die Apsiden der Vorgänger des heutigen, im 11. Jh. erbauten Markusdomes füllte: der Partecipaziokirche des 9. und des Orseolobaues des späten 10. Jhs. Vielleicht müssen wir überhaupt mit der Übernahme sehr alter, z. T. auf das 11. Jh., z. T. sogar auf das 9. Jh. zurückgehender Ausstattungsgedanken und Motive rechnen, die sich naturgemäß im Ostteil der Kirche niedergeschlagen hatten und sich noch in der heutigen Dekoration der Chorkapellen S. Pietro und S. Clemente — mit Zyklen aus der lokalen Heiligen- und Reliquienlegende — aussprechen.[36]

Diese ältesten Ausstattungsgedanken wurden aber im Hauptteil der Kirche zweifellos überschattet von den byzantinischen Ideen und Impulsen, die den Venezianern von der Apostelkirche und von der komnenischen Ausstattungskunst her zuflossen. Für die Kuppel über dem Altar

konnte die Lösung der Apostelkirche übernommen werden — natürlich konnte aber nicht die Ostkuppel der Apostelkirche das Modell abgeben, sondern nur die Kuppel, unter der sich in der Konstantinopler Kirche gleichfalls der Hauptaltar befand, also die Mittelkuppel der Apostelkirche mit der Darstellung des von Aposteln und Propheten umgebenen Christus. In San Marco hat das byzantinische Schema in leichter Abwandlung des Gedankens die Form der Immanuel-Erwartung angenommen. Der jugendliche Christus-Immanuel (der präfigurierte Erlöser) ist von den Propheten des Alten Testaments umstanden.

Damit hatten die Ordner des venezianischen Ausstattungssystems eine Möglichkeit der mittelbyzantinischen, monumentalen Kuppeldekoration erschöpft; außer dieser (dem byzantinischen Pantokratorschema) gab es vom 11. Jh. ab nur noch zwei andere Möglichkeiten: die Himmelfahrts- und die Pfingstdarstellung. Beide fanden sich auch in der Apostelkirche, die erste wahrscheinlich im südlichen Kreuzarm, die andere mit Bestimmtheit im westlichen. In San Marco ist die Himmelfahrt — wohl im Anschluß an ein unmittelbar nachikonoklastisches Ausstattungssystem, wie es etwa in Saloniki (H. Sophia) erhalten geblieben ist — in die Mitte gerückt und schmückt die Hauptkuppel; das Pfingstfest fand, fast zwangsläufig, im Westarm Platz, wie in der Apostelkirche. Damit waren nicht nur die drei größeren Kuppeln der Hauptachse mit den monumentalsten Bildschemen gefüllt, die von der byzantinischen Kunst entwickelt worden waren, es war auch im westlichen Sinn eine „historische" Darstellung der Heilsgeschichte skizziert, von den Anfängen der prophetischen Erwartung über die Erlösung durch den historischen Jesus zur künftigen Wirkung und Weltgestaltung durch die vom Heiligen Geist des Pfingstfestes erfüllte Kirche und schließlich zum Ende des im Westbogen dargestellten Weltgerichtes.[37]

Dieses Programm ist einheitlich geschlossen und großartig wie nur wenige. Es hat nur eine Schwäche: es paßt nur für eine Dreikuppelkirche, nicht für eine Fünfkuppelkirche. Im Kreuzbau von San Marco vollendet es sich in der Hauptachse, füllt nur diese und läßt die Querarme frei. Diese haben überhaupt nur insofern Anteil am übergeordneten Ausstattungsprogramm des ganzen, als sie ergänzende, sekundäre Zyklen, wie die Wunder Christi, die Jugendgeschichte Jesu und die Geschichte seiner Eltern, beherbergen. Schon diese Zyklen sind zum Teil Lückenbüßer, aber auch sie können die Querarme nicht wirklich füllen. Vor allem läßt dieses Programm die Querhauskuppeln unberücksichtigt. Mit den aus Byzanz (Apostelkirche und mittelbyzantinische Programme) bezogenen Ausstattungsideen waren die Querhauskuppeln eben nicht zu füllen.

Hier traten nun die Patrozinien der Querschiffaltäre in die Bresche. Sie lieferten den Gedankengehalt für die Füllung der Querhauskuppeln mit einzelnen Figuren oder Szenen — rechts Leonhard, links Johannes.

Die Art, wie diese Programmgedanken zur Gestaltung der Kuppelkompositionen verwendet wurden, macht es freilich klar, daß es sich hier um Lückenfüllungen, um Improvisationen handelt, denen man die Verlegenheit der Theologen, vor allem aber der Künstler ansieht. Es wird wohl wenig Kuppeldekorationen geben, denen man die Verlegenheit sosehr anmerkt wie diesen beiden. Die vier Heiligen der Leonhardskuppel ertrinken im Goldgrund: es ist, als sei das spärliche Kreuzornament des Kuppelzenithes Figur geworden, oder als habe man die figürliche Füllung der Seitenkapellen-Apsiden (Clemens südlich, Petrus nördlich) von San Marco ohne weitere künstlerische Bearbeitung vervierfacht. Tatsächlich sind die Figuren der Kuppel Werke derselben Werkstätte wie die Mosaiken der Seitenkapellen, einer lokalvenezianischen Werkstätte, deren Leistungen — wenn dieses Wort bei so bescheidenen Handwerkserzeugnissen überhaupt am Platz ist — durchaus unmonumental sind. Die „Meister" dieser (sehr umfänglichen und altertümlichen Werkstätte) waren unfähig, anderes zu geben und zu wollen als Einzelfiguren oder Reihen von solchen, selbst dort, wo es sich um szenische Darstellungen handelt — „Komposition" in narrativer oder monumentaler Form lag nicht in ihrem Bereich.[38]

Anders ist der Meister zu beurteilen, der die Szenen aus der Legende Johannis in der nördlichen Querhauskuppel entwarf. Auch er vereinfachte und archaisierte die Formen. Aber sowohl in der einzelnen Szene — mit ihrem durchgehenden Schema von zwei Eckpfeilern mit niedrigerem Mittelmotiv — als auch in der rhythmischen Aneinanderkettung dieser Szenen zu einem festgefügten Ganzen offenbart sich ein zwar recht trockener und phantasieloser, aber doch monumental empfindender Künstler, den dieses Empfinden davor bewahrte, die Kuppel mit illustrativen Miniaturbildchen zu füllen. Wir kennen die großzügige Kompositionskunst dieses Künstlers auch aus anderen Zusammenhängen: zu seinem Oeuvre gehören sowohl die Mosaiken der Pfingstkuppel mit ihrer strengen geometrischen Rhythmik und ihren spiegelbildlichen, mehrachsig-symmetrischen Entsprechungen, als auch die Szenen (vom Einzug bis zur Fußwaschung) des Bogens zwischen Mittelkuppel und südlichem Querschiff, Kompositionen, die sich durch leichte Überschaubarkeit, rhythmische Regelhaftigkeit — und Phantasiearmut auszeichnen. Aber selbst diese kargen Kompositionen wirken frei gegenüber den gebundenen Schemen der Johanneskuppel.[39]

Die stilistische Verknüpfung der Mosaiken der Querhauskuppeln mit den Oeuvres bestimmter Hauptwerkstätten von San Marco zeigt, daß sie weder Relikte einer früheren Ausstattung noch spätere Ergänzungen oder Abänderungen sind, sondern integrierende Teile der Hauptausstattung und damit des großen Dekorationsprogrammes darstellen. Dieselben Theologen, die das großzügige in der Hauptachse verwirklichte Gedankengebäude erdachten, mußten sich in den Querschiffen mit Lückenbüßern zufrieden

geben. Trotzdem verzichteten sie nicht ganz auf jegliche Einbindung: Die Leonhardskuppel ist ein Teil des lokalen Heiligenpantheons, das, von den Chorkapellen ausstrahlend, die Arkaden- und Gewölbebogen der Kirche füllt, und die Legendenszenen der Johanneskuppel sind Ergänzungen der Apostelpredigten und Martyrien, die im westlichen Kreuzarm der venezianischen „Apostelkirche" — an derselben Stelle wie in der konstantinopolitanischen — ihren Platz gefunden haben. Eine weitere Einbindung besorgen die Inschriften der Johanneskuppel.

Die Beziehung zu den Altären gibt den Ausstattungsprogrammen der Querschiffe eine deutliche West-Ost-Richtung. Das Querhaus verliert dadurch, wenigstens was den Mosaikschmuck anlangt, den Charakter des „Quergerichteten". Die nördliche und die südliche Kuppelzelle werden vielmehr zu Seitenkapellen, welche die Hauptrichtung des Langhauses begleiten. Sie sind nicht von der Vierung, dem Zentrum des Zentralbaues, aus zu betrachten, sondern jede einzeln von West nach Ost. Die Gerichtetheit ihrer Ausstattung negiert geradezu den Zentralbaucharakter des Ganzen.

4.

Die oben gebrauchte Bezeichnung „Altarpala" für das Leonhard- und das Johannesrelief trifft zwar der Funktion nach zu, entspricht aber nicht ganz dem Wesen der beiden Reliefs. Zum Wesen der Pala gehört es ja, daß das Bildwerk frei auf dem Altar steht. Die venezianischen Reliefs waren aber, wie aus der Tafel Paolos hervorgeht, in die Wand eingelassen, standen also mit den Altären nur insoferne in Verbindung, als diese unmittelbar an die Wand angebaut waren.

Es ist das im 13. Jh. eine recht seltene Art des bildlichen Altarschmuckes, die wohl nur aus den besonderen Gegebenheiten des venezianischen Milieus zu erklären ist. Der äußeren Form nach sind, wie oben ausgeführt wurde, die beiden Reliefs Nachbildungen byzantinischer Steinikonen, wie sie mindestens seit dem 10. Jh. in zahlreichen Beispielen aus Konstantinopel selbst und der byzantinischen Provinz belegt sind. Reliefs dieser Art waren in byzantinischen Kirchen als Objekte der Verehrung (Andachtsbilder) in die Wände eingelassen, erschienen aber nie in Verbindung mit Altären. Der Altar (jede Kirche hatte nur einen Altar) war im Bema, vor der Hauptapsis, freistehend aufgestellt und allenfalls mit einem Antependium, nie aber mit einem Altaraufsatz geschmückt. Im Westen weisen die frühesten Nachrichten über den Gebrauch von Altaraufsätzen (Retabeln) [40] ins 11. Jh., die ältesten erhaltenen Beispiele gehören dem 12. Jh. an. Schon in dieser Frühzeit gibt es Metall-, Holz-, und Steinretabeln, wobei die beiden an erster Stelle genannten Kategorien in Form und ikonographischer Ausgestaltung vielfach so innig mit dem „genus" der Antependien zusammenhängen, daß der Schluß nicht ferne liegt, die ältesten Holz- und Metallretabeln seien nichts

anderes gewesen, als auf die Mensa gestellte Antependien — ein Schluß, der jedenfalls für den Hochaltar von San Marco zutrifft. Für unser Problem am wichtigsten sind die steinernen Altaraufsätze, die allerdings unter den erhaltenen zahlenmäßig zurückstehen.

Keines der außerhalb Venedigs nachweisbaren Steinretabeln zeigt nun eine den beiden Altarikonen von San Marco auch nur im Allgemeinsten ähnliche Form. Es handelt sich vielmehr durchwegs um breitgelagerte, niedrige Rechteckformen, häufig mit überhöhter oder sonstwie betonter Mitte — Formen, die sich den Gesamtproportionen des Altars anpassen, und nicht, wie die Altarikonen von San Marco, in stärkstem Kontrast zur querrechteckigen Form des Altars stehen. Zudem standen fast alle frühen Retabeln auf den Altären, waren also richtige Altaraufsätze, während die venezianischen Ikonen nur dem Anscheine nach auf dem Altar standen, in Wirklichkeit aber in die Wand hinter dem Altar eingelassen waren. Letzten Endes sind die venezianischen Reliefs keine Retabeln oder Altaraufsätze im eigentlichen Sinn, sondern stellen Übergangserscheinungen dar, von dem alten Brauch, die Wand hinter dem Altar figürlich (meist malerisch) zu schmücken, zum eigentlichen Altaraufsatz. Daß es zu solchen Übergangserscheinungen gerade in Venedig und gerade im 13. Jh. kommen konnte und vielleicht mußte, ergibt sich aus dem Zusammentreffen mehrerer Komponenten zu dieser Zeit und an diesem Ort: Zu einem Zeitpunkt, in dem sich das Altarretabel allmählich durchzusetzen begann, mußte es naheliegen, die Form der aus Byzanz bekannten und importierten Stein-(Marmor-)Ikone mit Altären zu verbinden, die nicht frei, in Apsiden, standen, sondern an Wände angebaut und von Baldachinen überwölbt waren. Das von dem an die Wand gerückten Baldachin gewissermaßen aus der übrigen Wandfläche ausgeschnittene und gerahmte Wandstück drängte dazu, eine besondere Betonung und Dekoration zu erhalten. Zu dieser besonderen Betonung eignete sich gerade in einer Mosaikkirche ein Relief besser als etwa eine Mosaikikone; außerdem hätte der Mosaikausstattungen inhärente ästhetische Kanon die Anbringung eines Mosaiks in so geringer Höhe, in der Sockelzone des Bauwerkes, verboten.

Die Form der Reliefikone ergab sich daher als optimale Lösung für die Querschiffaltäre von San Marco; diese sollten ja auch nicht mit dem von der Pala d'Oro gekrönten Hochaltar konkurrieren, sondern sich durch ihren ruhigeren, farbig neutraleren und weniger kostbaren Schmuck als sekundäre Formen, eben als Nebenaltäre darstellen. So adäquat diese Lösung war, so hat sie doch in der ferneren Entwicklung der Altarbekrönung keine bedeutende Rolle gespielt. Allerdings ist es schwierig, bei Reliefs, die aus ihrem Zusammenhang gerissen sind (wie etwa zwei Frontalfiguren — Maria Orans und Pantaleon — der Estensischen Kunstsammlung in Wien),[41] mit Sicherheit eine ursprüngliche Widmung als „Altarbilder" auszuschließen; unmög-

lich ist es aber jedenfalls, diese Widmung zu beweisen, selbst wenn das eine oder andere dieser Reliefs die Grundbedingungen eines gewissen Maßstabes, frontaler Haltung der Figur usw. erfüllte. Altarikonen sind eben, ihrer byzantinischen Wurzel entsprechend, von Devotionsreliefs schlechthin kaum zu unterscheiden. Ja, sogar dort, wo ein Relief noch an seiner ursprünglichen Stelle sitzt, ist nicht ohne weiteres mit Sicherheit zu sagen, ob es als „Altarbild" gelten kann oder nicht. Dieses Dilemma besteht zum Beispiel bei dem reich gerahmten, an der Wand über dem Altar des Baptisteriums von San Marco eingelassenen Relief der Taufe Christi (flankiert von den Reiterheiligen Georg und Theodor).[42] Es ist zweifellos, daß hier sowohl die Beziehung zur Widmung der Kapelle und damit zur Dedikation des Altars als auch die unmittelbare Nachbarschaft zu diesem Altar gegeben ist; das darüber befindliche Lunettenmosaik der Kreuzigung mit den Heiligen Johannes Baptista, Markus und Stiftern[43] wirkt aber in dem niedrigen Raum derart dominierend, daß es als das eigentliche Altarbild angesprochen werden muß. Eine unbezweifelbare Altarikone, des späten 14. oder frühen 15. Jhs., hat sich aber doch in San Marco erhalten und ist, nachdem sie lange „abgesetzt" war, heute (in einer Kopie) wieder in Gebrauch: Das seltsam abgeschnitten wirkende, vielleicht auch tatsächlich am unteren Ende verstümmelte Altarrelief des Petrusaltars in der nördlichen Chorkapelle von San Marco.[44] Wir wissen nicht, ob dieser Altar — und etwa auch sein Gegenstück, der heute mit einem skulpierten Aufsatz des 16. Jhs. versehene Altar der Clemenskapelle — schon im 13. Jh. einen Altaraufsatz hatte. Der an sich sehr lockende Gedanke, das Petrusrelief von San Trovaso (Abb. 5) mit dem Petrusaltar zusammenzubringen, muß angesichts der Tatsache, daß das (wohl byzantinische) Relief den Heiligen nicht in streng frontaler „Verehrung empfangender" Haltung zeigt, mindestens starkem Zweifel begegnen. Es könnte aber immerhin der Fall sein, daß man sich eines byzantinischen Reliefs (aus der Konstantinopler Beute?) als Altarpala bediente, auch wenn es nicht den Anforderungen entsprach, die idealiter an eine solche zu stellen waren.

Der heutige Altaraufsatz des Petrusaltares zeigt bereits die allmähliche Abwendung von der einfachen Ikonenform; die dachartige Abschrägung und obere Bekrönung sind das Resultat des Suchens nach einer spezifischen Form, die unzweifelhaft und unverwechselbar die Funktion des Altaraufsatzes zum Ausdruck bringt. Diese Form wurde aber nicht aus dem Stein entwickelt, sondern wohl letzten Endes aus der Tafelmalerei bezogen, in der sie bereits seit der Mitte des 13. Jhs. heimisch war, vor allem in Pisa, wo sich auch die abgeschnittene Spitze findet, während der scheibenförmige Aufsatz in der Regel an Kruzifixen vorkommt. Mittler zwischen der toskanischen Malerei und der venezianischen Reliefplastik in Stein könnten venezianische, bemalte Reliefikonen aus Holz gewesen sein, wie der Heilige

Donatus im Dom von Murano von 1310,[45] ein besonders interessantes Stück, das die Überführung des Typus der Altarreliefs von der Art des Hl. Leonhard oder des Hl. Johannes in die Form der gemalten Altarpala veranschaulicht.

Von hier aus hätte sich der venezianischen Reliefplastik ein weites Feld eröffnet, wenn sich nicht ein anderer Entwicklungszweig in den Vordergrund gedrängt hätte, nämlich die vielbildige Ancona, das in zwei oder drei Stockwerke gegliederte Polyptychon. Auch diese Entwicklungslinie, die noch bis in die Tage Giovanni Bellinis die maßgebende war, hatte byzantinische Antezedenzien; auch sie hatte ihren Ursprung in San Marco, in einem der Altaraufsätze der Dogenkirche: nämlich in der Pala par excellence, der Pala d'oro des Hauptaltares. Dort war das Neben- und Übereinander der in einen reichen goldenen Rahmen eingebauten, meist hochrechteckig-schlanken Bildelemente vorgebildet, jenes Schema, das fast bis zum Ausgang des Quattrocento absolute Gültigkeit hatte. Vor dem Glanz der gemalten und vergoldeten Anconen mußte die Strenge der Steinreliefs verblassen.

[1] Die Abhandlung ist aus den Vorarbeiten zu einer Geschichte und Kunstgeschichte der Markuskirche hervorgegangen, an welcher der Verfasser seit vielen Jahren arbeitet und deren erster Band (Geschichte, Architektur und Plastik) demnächst erscheinen wird. Zahlreiche Probleme, die in dem vorliegenden Aufsatz nur berührt sind, werden in dem angekündigten Buch ausführlich behandelt.

[2] P. Selvatico, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*, Venezia, 1847, p. 85; C. Schnaase, *Geschichte der Bildenden Künste*, VII, 2. Aufl. Düsseldorf, 1876, p. 258; La Ducale Basilica di San Marco, Venezia, 1886 ff., Testo, p. 272; H. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 141; L. Planiscig, *Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert*, in: Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, Bd. XXXIII, Wien, 1915, p. 42; P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana, Il Medioevo*, vol. I 2, p. 897.

[3] La Ducale Basilica, op. cit., p. 403 ff.; Planiscig, a. a. O.; A. Prosdocimi, *Le Porte antiche dell'Atrio di San Marco a Venezia*. Accad. Naz. dei Lincei, Scienze morali etc., Serie VIII, vol. II, Venezia 1947, p. 529 f.

[4] Gabelentz, op. cit., p. 141; Planiscig, op. cit., p. 39.

[5] F. Kieslinger, *Le transenne della Basilica di San Marco del sec. XIII* in: *Ateneo Veneto*, vol. 131, 1944, p. 57 ff.

[6] O. Demus, *Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco*, in: Jahrb. d. Öst. Byz. Ges., III, 1954, p. 87 ff.

[7] La Ducale Basilica, op. cit., Testo, 271; Gabelentz, p. 141 ff.

[8] Abbildungen dieser Werke finden sich in La Ducale Basilica, op. cit. Portafoglio V, Dettagli vol. 1.

[9] G. de Francovich, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze, 1952, Abb. 251 ff., 279 ff.

[10] S. Bettini, *La Scultura Bizantina*, vol. II, Firenze o. J., mit Bibliographie.

[11] Bettini, op. cit., p. 35.

[12] A. a. O., p. 34.

[13] O. Demus, *Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahrhunderts*, Belvedere, Okt. 1931, p. 87 ff.; Ders., *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, Baden-Wien, 1935, p. 43 f.; S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, o. J., Taf. LXVII ff.

[14] S. Bettini, *I Mosaici dell' Atrio di San Marco e il loro seguito*, Arte Veneta, 1954, p. 30.

[15] Bettini, *Mosaici antichi*, op. cit., Taf. LXXII ff. Der charakteristische Unterschied der beiden Gruppen betont von Demus, op. cit., Belvedere 1931, p. 87 ff.

[16] La Ducale Basilica, op. cit., Documenti, Facsimili, Taf. XII; N. Di Carpegna, *La „coperta" della Pala d'Oro di Paolo Veneziano*, in: Bollettino d'Arte, vol. XXXVI/IV, 1951, p. 55 ff., mit Bibliographie.

[17] Die dokumentarischen Belege, nach G. Stringa (1610) u. G. Meschinello (1753) in La Ducale Basilica, op. cit., Documenti, p. 263, 291.

[18] La Ducale Basilica, op. cit., Documenti, p. 267.

[19] A. a. O., p. 291.

[20] Selvatico, op. cit., p. 85.

[21] La Ducale Basilica, op. cit., Documenti, p. 291.

[22] La Ducale Basilica, op. cit., Portafoglio V/6, Taf. 280; G. Lorenzetti, *San Marco*, Venezia 1952, p. 41.

[23] Bettini, *Mosaici antichi*, op. cit., Taf. XLVI f.

[24] La Ducale Basilica, op. cit., Documenti, p. 275.

[25] La Ducale Basilica, op. cit., Portafoglio I, Taf. XIV a.

[26] Die Szenenfolge bei K. Künstle, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg 1926, p. 404, ist falsch.

[27] Zur Ikonographie der Leonhardslegende vgl. Acta Sanctorum, 6. November (Nov., vol. III), p. 139 ff., mit Bibliographie.

[28] Bettini, *Mosaici antichi*, op. cit., Taf. XXXIX.

[29] La Ducale Basilica, op. cit., Portafoglio I, Taf. XV a.

[30] A. a. O., Documenti, Facsimili, Taf. XXIII/94.

[31] An der Fassade der Scuola (heute Accademia delle Belle Arti) befindet sich noch heute eine 1377 datierte Baldachinstatue des Hl. Leonhard: Planiscig, op. cit., fig. 111.

[32] Die Inschrift gehört zum (erneuerten) Mosaik der Darstellung Christi im Tempel, am Bogen zwischen Mittel- und Chorkuppel.

[33] Das Problem wird in dem in Anm. 1 angekündigten Buch des Verfassers ausführlich behandelt; dort auch die umfangreiche Bibliographie.

[34] Eine eingehende Arbeit über die Apostelkirche und ihre Dekoration ist von A. M. Friend, P. Underwood und G. Downey in Dumbarton Oaks zu erhoffen.

[35] Über den Ausstattungsplan von San Marco siehe die oben zitierten Arbeiten von Bettini und Demus, mit Bibliographie, sowie O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1947, p. 67 ff. u. E. Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem usw.*, in: Jahrb. d. Öst. Byz. Ges., I, 1951, p. 120 ff.

[36] O. Demus, *Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco, Venedig*. Estratto dal Volume „Atti del 2. Congresso int. di studi sull' Alto Medioevo", Spoleto, o. J., p. 1 ff.

[37] Die Möglichkeiten der Einwirkung Joachitischer Gedanken auf dieses Programm werden in der angekündigten Arbeit des Verfassers untersucht werden.

[38] Demus, *Die Mosaiken*, op. cit., p. 34 ff.

[39] A. a. O., p. 17 ff.

[40] Für das Folgende siehe: J. Braun S. J., *Der christliche Altar*, 2 Bde., München, 1924, passim, bes. II, p. 277 ff.

[41] Planiscig, op. cit., Taf. X.

[42] A. a. O., fig. 21 u. p. 45 f. mit Bibliographie.

[43] Bettini, *Mosaici antichi*, op. cit., Taf. CXIII.

[44] Abb. in H. Decker, Venedig, Wien 1952, Taf. 57; La Ducale Basilica, op. cit., Dettagli, vol. V/7, Taf. 298 (U 4).

[45] Planiscig, op. cit., fig. 23 und p. 48.



Fig. 1. San Marco, Relief, Hl. Leonard. Phot. Alinari

Fig. 2. San Marco, Relief, Hl. Johannes Evangelista. Phot. Naya



Fig. 3. San Marco, Relief, Evangelist Matthäus. Phot. Naya



Fig. 4. San Marco, Relief, Evangelist Marcus. Phot. Naya

Fig. 5. San Trovaso, Relief, Hl. Petrus. Phot. Böhm



Fig. 6. San Marco, Mosaik, Immanuel

HERMANN FILLITZ / WIEN

DIE KRÖNUNGSGEWÄNDER DES HEILIGEN RÖMISCHEN REICHES UND IHR VERHÄLTNIS ZU BYZANZ

In mustergültiger Weise hat Josef Deér vor einigen Jahren jenen Ornat rekonstruiert, in dem Friedrich II. 1220 zu Rom die Kaiserkrone empfing.[1] Seine Untersuchung kreist vornehmlich um die Beweisführung, daß das im Domschatz von Palermo verwahrte „Kronhäubchen", das Friedrich seiner Gemahlin Konstanze von Aragon in den Sarg legte, nicht eine ihr eigene Krone war, sondern eben jenes kaiserliche Kamelaukion, das er selbst zu seinem Ornat trug, der dann als Teil der Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches fast vollständig erhalten geblieben ist. Nun handelt es sich bei diesen Gewändern zum Teil um Werke, die wesentlich älter sind und die Friedrich II. alten Ornaten sizilianischer Könige entnahm. Das heißt aber, daß die Stücke, ehe sie 1220 zu einer neuen Einheit geformt wurden, bereits ihre Geschichte hatten. Diese ihre ursprüngliche Bedeutung zu untersuchen — was bisher noch nicht geschehen ist —, soll Aufgabe der folgenden Studie sein.

Immer mehr kommt jener Forschungszweig, der sich mit den Herrscherinsignien beschäftigt, dazu, ein einzelnes Werk aus seiner Isoliertheit in einen typenmäßigen Zusammenhang hineinzustellen und damit einerseits den Bogen durch den Lauf der Jahrhunderte zu schlagen und anderseits die Verbindung gleichzeitiger Herrscherzeichen untereinander herzustellen. Für die Spätantike und für Byzanz ist hier weitgehend erschöpfende Arbeit geleistet worden. Für das abendländische Mittelalter, für das als einziges sich Objekte selbst in größerer Zahl erhalten haben, ist die Forschung zumeist an den Problemen des Gegenstandes selbst hängen geblieben. Erst in jüngster Zeit wurde die Arbeit an der Erklärung der einzelnen Formen und Zeichen intensivst betrieben.[2]

Unter den Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches ist uns ein einzigartiger Gewandschatz erhalten geblieben, dessen größter Teil in der königlichen Werkstatt in Palermo angefertigt wurde, allerdings nicht zur gleichen Zeit und nicht für denselben König.[3] Die erhaltenen Gewänder sind vielmehr Teile verschiedener Ornate, die sich wohl mehr oder weniger zufällig erhalten haben und erst zu einer Einheit verbunden wurden, als sie nach der Überführung des sizilianischen Königsschatzes auf die Reichsfeste Trifels für die Krönung eines römischen Kaisers verwendet wurden.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war das die Krönung Friedrichs II. zu Rom am 22. November 1220.[4]

Die Form, in der die Gewandstücke damals getragen wurden, können wir aus den Kaiserordines erschließen, besonders aus dem sogenannten Ordo C II.[5] Ihm zufolge erhält der Kaiser im Laufe der Krönung an Kleidungsstücken Amict, Alba, Cingulum, Tunika, Dalmatika, Pluviale, Mitra, Strümpfe, Schuhe und Handschuhe ausgefolgt. Die Namen dieser Gewänder sind zum größten Teil noch mit dem Gewandschatz der Reichskleinodien verbunden. Wir finden dort eine Alba, eine Dalmatika (oder Tunicella), ein Pluviale, Strümpfe, Schuhe, Handschuhe und ein Cingulum. Das ist deshalb wichtig, weil in den ältesten Inventaren die Stücke nicht eindeutig als liturgische Gebrauchsstücke bezeichnet sind, ihre Form aber ebenfalls nicht unbedingt darauf hinweist.

Gerade die Form zu untersuchen, ist aber das Anliegen dieser Studie. Den Ausgangspunkt dafür bildet eben die Tatsache, daß Friedrich II. für seine Kaiserkrönung nicht einen kompletten, neuen Ornat hat anfertigen lassen, sondern daß damals nur einige Gewänder neu angeschafft wurden, die als Ergänzung zu mehreren älteren Gewandstücken traten. Von diesen ist das Pluviale 1133/34 datiert, geht also noch auf König Roger II. zurück. Die stoffliche Ähnlichkeit bringt die sogenannte Dalmatika mit dem Pluviale in einen Zusammenhang. Dagegen ist die Alba durch ihre lateinische und arabische Inschrift als eine Bestellung König Wilhelms II. aus dem Jahre 1181 fixiert. Die Strümpfe besitzen als obere Borte einen Teil eines arabischen Schriftbandes, das wohl serienweise in der königlichen Werkstatt hergestellt, also nicht speziell für diesen Zweck angefertigt wurde. Hier ist wieder ein König Wilhelm genannt, womit Wilhelm I. oder Wilhelm II. aus dem Hause Hauteville gemeint sein können. Ohne stichhältige Beweise zu besitzen, bezieht man allgemein die Erwähnung auf Wilhelm II. Cingulum und Schwertgurt dagegen sind nicht genau bestimmbaren Alters.

Nun hat wohl der sizilianische König 1149 vom Papst das Privileg erhalten, sich bei der Krönung – ähnlich wie der Römische Kaiser – folgender liturgischer Gewänder zu bedienen: Alba, Cingulum, Tunika, Dalmatika, Pluviale, Mitra, Strümpfe und Schuhe.[6] Die Datierung auf dem Pluviale Rogers II. erweist dagegen, daß der König sich schon lange vor der Erteilung des päpstlichen Privilegs das Recht herausnahm, diese Gewänder zu tragen. So läge es nahe, die erhaltenen Gewandstücke eben als Teile derartiger Ornate verschiedener sizilianischer Könige zu betrachten, wenn nicht anderseits auch die starke Orientierung des sizilianischen Königtums nach Byzanz allgemein bekannt wäre.

In diesem Zusammenhang ist das „regium ergasterium", die königliche Hofwerkstatt, zu nennen, die nach dem Vorbild des byzantinischen Ergasterion eingerichtet und 1147 sogar mit byzantinischen Seidenwebern beschickt

wurde, die der königliche Großadmiral Georg von Antiochien bei einem Flottenunternehmen gegen die griechischen Zentren der byzantinischen Seidenweberei kurzerhand gefangen genommen hatte. Dazu kommt aber auch die Tatsache, daß uns eine Reihe von Darstellungen des sizilianischen Königs in einem Ornat bekannt ist, der den des byzantinischen Basileus genau kopiert.[7] Umgekehrt kennt man aber m. W. nur eine einzige Darstellung des Königs in einem Ornat, den man mit jenen auf abendländischen Kaiserdarstellungen vergleichen kann: auf einem Kapitell des Kreuzganges in Monreale, wo Wilhelm II. der Madonna das Dommodell überreicht, ist über einem knöchellangen Untergewand die über der rechten Schulter geschlossene Chlamys sichtbar.[8]

Die großen Repräsentativbilder der sizilianischen Könige aber, wie das Rogers II. in der Martorana oder jenes Wilhelms II. über dem königlichen Thron im Dom von Monreale, formen das Bild des Herrschers genau nach dem des byzantinischen Basileus. Es wäre daher doch auch die Frage zu erwägen, ob nicht eines der erhaltenen Gewänder auf einen solchen byzantinischen Ornat des sizilianischen Königs zurückgeht.

Immer wieder hat man ja etwa bei der kaiserlichen Stola (Abb. 3) ein sizilianisches Lorum als Vorbild postuliert, weil im abendländischen Bereich im 14. Jh. dieses kaiserliche Lorum ein absolutes Unikum darstellt.[9] Es läge daher nahe anzunehmen, daß unter jenen Stücken, die über Auftrag Heinrichs VI. von Palermo auf den Trifels gebracht wurden, sich auch ein sizilianisches Lorum – wenn nicht sogar deren mehrere – befand, das dann das Vorbild für die kaiserliche Stola bildete. Erst jüngst wurde diese Frage von Percy Ernst Schramm noch stärker dahingehend konkretisiert, ob nicht womöglich Teile eines sizilianischen Lorums mit verarbeitet wurden. Abgesehen von der Gesamterscheinung wiesen nämlich verschiedene Eigenarten auf die sizilianischen Gewandstücke hin, vor allem die Perlensäume, welche die Adlermedaillons und die Zieragraffen rahmen.[10]

Nun erweist sich die Stola aber anderseits stofflich als völlig einheitlich, wobei die Adlermedaillons nicht erst eine ad hoc-Ergänzung sind, sondern von Anfang an bei der Golddurchwirkung des gelben Grundstoffes berücksichtigt wurden. Das heißt aber auch, daß das ganze Stück von Anfang an für einen Kaiser aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. geplant war; eben in diese Zeit weisen die Formen des Stoffes und der schwarz broschierten Adler. 1338 ist der erste konkrete Hinweis auf das Vorhandensein dieser Stola gegeben: Anläßlich eines Treffens zwischen Ludwig von Bayern und König Edward III. von England in Koblenz trug der Kaiser eine mit Wappen besäte Stola, die er nach Priesterart über der Brust gekreuzt hatte.[11] Es ist doch mit aller Wahrscheinlichkeit diese Beschreibung auf die bei den Reichskleinodien erhaltene Stola zu beziehen. Damit aber wäre es anderseits wieder verlockend, ihre Entstehung mit der erstmaligen Übergabe einer

Stola bei der deutschen Königskrönung zu verbinden, nämlich 1308 bei der Krönung Heinrichs VII.[12]

Nun halte ich die Agraffen sicher, wahrscheinlich aber auch den Stoff für italienische Arbeit, so daß mir die ganze Stola am ehesten in Italien beheimatet erscheint.[13] Dort aber wäre es an sich denkbar, daß in gewissen Gebieten noch ein Einströmen byzantinischen Einflusses oder ein zähes Festhalten an einem solchen Erbe möglich wäre. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die langen Stolen der Diakone in Unteritalien oder an jene ca. 5 *m* langen Leinenschärpen der Mailänder Diakone, die noch heute bei bestimmten Zeremonien der Karwoche in Verwendung sind.[14]

Anderseits muß ein Stück, das so genau einem byzantinischen Lorum bzw. dem Omophorion des griechisch-orientalischen Geistlichen entspricht — selbst die für dieses charakteristischen Gehänge sind vorhanden —, wohl nach einem vorliegenden Original gearbeitet sein. Es liegt daher nach wie vor nahe, daß ein aus dem Schatz der sizilianischen Könige stammendes Lorum dieses Vorbild war. Daß im Trifels-Inventar von 1246 kein solches genannt ist, kann nicht den Rückschluß rechtfertigen, daß auch kein Lorum vorhanden war. Es darf nicht übersehen werden, daß im Trifels-Inventar nur jene Stücke des Palermitanischen Kronschatzes genannt sind, die in den Reichsschatz übernommen wurden, daneben aber auf der Feste auch noch zahlreiche andere Kostbarkeiten verwahrt wurden, zu deren Transport über die Alpen nicht weniger als 150 Saumtiere benötigt worden waren.

Immerhin ist es eigenartig, im 14. Jh. im Reichsschatz eine rein abendländische Arbeit zu finden, die in ihrer Form dem byzantinischen Lorum gleicht, von Anfang an aber in der Art getragen wurde, wie der lateinische Priester die Stola trägt: um den Nacken gelegt und über der Brust gekreuzt. Für diesen Gebrauch war die nahezu 6 *m* lange Binde viel zu groß. Durch Einnähen und kompliziertes Binden wurde die Form des Lorums, das ursprünglich für eine ganz andere Tragweise bestimmt war, den praktischen Anforderungen angepaßt. Es wird wohl ein letztlich nie ganz zu lösendes Rätsel bleiben, warum in einer Zeit, da für den römischen Kaiser bzw. für den deutschen König kaum mehr ein Rivalisieren mit Byzanz festgestellt und erklärt werden kann, ein Gewandstück, das aus dem Bestreben der Angleichung des Herrscherornates an den bischöflichen aus dem liturgischen Gebrauch in den Krönungsornat übernommen wurde, — man möchte beinahe sagen „in historisierender Art" — der byzantinischen Herrscherschärpe formmäßig angeglichen wurde.

Gegenüber diesem eigen- und einzigartigen Stück besitzen die Reichskleinodien in den sizilianischen Gewändern aber durchwegs Arbeiten des „regium ergasterium", also Arbeiten, die von byzantinischen oder sarazenischen Künstlern über Auftrag des Königs gearbeitet und vom König getragen wurden. Farbe und Dekoration weisen darauf hin. In seinem Verwendungszweck läßt sich das anscheinend älteste unter diesen Gewandstücken wohl am leichtesten bestimmen: der Roger'sche Mantel, der in seiner Form genau dem Pluviale entspricht und in eben dieser Art wohl auch getragen wurde. Die gleichmäßige Anordnung der goldgestickten Löwe-Kamel-Gruppen zu beiden Seiten des Lebensbaumes spricht wohl ebenso eindeutig dafür wie die originale Schließe. Gerade dieses Beispiel, das sich aber noch mehrfach ähnlich belegen ließe — etwa durch den Sternenmantel Heinrichs II. und andere erhaltene Königs- und Kaisermäntel —, spricht gegen die Theorie P. E. Schramms, daß erst durch die Einführung der Stola im 14. Jh. der Kaisermantel nicht mehr an der Schulter wie eine Chlamys, sondern über der Brust als Pluviale geschlossen wurde.[15] Hier ist wohl unzweifelhaft ein königliches Pluviale erhalten, wie es Roger II. zuerst usurpierte und dann 1149 tatsächlich vom Papst verliehen erhielt.

Mit diesem Pluviale wird wegen der Ähnlichkeit des roten Stoffes der Besatzstücke und der Emailplättchen die sogenannte Dalmatica (Abb. 2) in Verbindung gebracht. Der liturgische Name ist erst 1423 im Übergabsinventar der Reichskleinodien an die freie Reichsstadt Nürnberg genannt: „Item ein dialmatica sant Karles swartz mit perlen." 1350 heißt sie einfach: „auch ist da eyn blawer rok, geworcht an den armen mit gold und mit perlen", während 1246 eine sichere Identifizierung des Stückes unmöglich ist („einen rockh von samitte"?). Nun ist aber diese Bezeichnung „dialmatica" 1423 nicht als eine genaue, liturgisch richtige Benennung zu werten, da eben in diesem Inventar auch das weiße, 1246 schon als „alba" bezeichnete Gewand Wilhelms II. „dialmatica" genannt wird. Es zeigt aber ein Blick auf die Formen der hochmittelalterlichen Dalmatica, daß zu dieser keine Beziehungen bestehen. Dem einheitlich fallenden, meist mit den clavi ausgestatteten, mittelweit- bis weitärmeligen Schnitt der Dalmatica stehen die engen Ärmel mit den stulpenartigen Borten und vor allem die den Schnitt des Gewandes bestimmenden Giren gegenüber, die in Hüfthöhe ansetzen.

Diese charakteristische, unten stark sich weitende Form ist aber im hohen Mittelalter der Alba und der ihr verwandten Tunicella eigen. Beispiele dafür lassen sich mühelos finden. Vor allem für die Alba sind bei Braun zahlreiche erhaltene Stücke genannt und z. T. auch abgebildet.[16] Übrigens weist auch die charakteristische Form des Verschlusses an der Halsöffnung das bei den Reichskleinodien erhaltene Stück dieser Gewandgruppe zu. Was die blaupurpurne Farbe des Grundstoffes der Roger'schen Tunicella betrifft, so ist sie vielleicht nicht nur von der königlichen Verwendung her zu erklären; es ist vielmehr auch auf die Vorschrift zur Ausstattung des hohenpriesterlichen Obergewandes, das mehrfach mit der Tunicella in Verbindung gebracht worden war, zu verweisen.[17] Dort heißt es (Ex. 28, 31/32): „Facies et tunicam superhumeralis totam hyacinthinam, in cuius medio

supra erit capitium, et ora per gyrum eius textilis, sicut fieri solit in extremis vestium partibus, ne facile rumpatur." („Das Obergewand zum Schulterkleide mache aus blauem Purpur. In seiner Mitte sei seine Kopföffnung. Und diese Öffnung habe einen Stamm ringsum in Webart! Wie eine Panzeröffnung soll es eine solche haben, daß es nicht zerreiße!")[18] Es scheint, daß hier wie so oft bei königlichen und kaiserlichen Insignien und Ornaten des hohen Mittelalters Vorbilder der hohenpriesterlichen Kleidung des Alten Bundes mit einbezogen wurden und, wenngleich nicht entscheidend, so doch mitbestimmend für den farbigen Grundakkord des Gewandes waren.

So erweist sich die sogenannte Dalmatica des Reichsschatzes tatsächlich als ein liturgisches Kleidungsstück, nämlich als Tunicella, die der sizilianische König genau so wie der römische Kaiser zu seinen Krönungsgewändern zählte. Vielleicht sind sie und das Pluviale sogar Teile desselben Königsornates, den Roger II. für sich hatte anfertigen lassen.

Dagegen läßt sich die sogenannte Alba (Abb. 1) nicht der liturgischen Alba vergleichen. Die geschlossene Form, von oben nach unten zu sich nur schwach erweiternd, ist ebenso ein Gegenargument wie die für eine Alba geringe Länge (154 *cm*) und die reiche Ausschmückung. Ein 30 *cm* breiter Besatz schließt das Gewand nach unten zu ab. Auf fast violett wirkende Purpurseide sind dichte Goldornamente mit gegenständigen Löwen und Greifen gestickt, darüber und darunter zwei perlengesäumte Inschriftbänder, die in arabischer und lateinischer Sprache König Wilhelm II. als Besteller und das Jahr 1181 als Datierung angeben. Aus demselben Material sind 10 *cm* breite Borten an den Ärmelenden und an den Oberarmen angebracht, die ebenfalls gegenständige Greifen zeigen (Abb. 4). Alle diese Besatzstücke sind aus der gleichen Laufborte geschnitten. An beiden Ärmelenden sind die Borten innen mit einem gleich breiten, ca. 10 *cm* langen andersartigen Bortenstück übernäht, das auf hellroter Seide einen quadratischen, goldgestickten Raster besitzt (Abb. 5). Die Felder sind mit Lilienpalmetten und mit einköpfigen, linksgewendeten Adlern geschmückt. Da das Stück nur ein willkürlich herausgeschnittenes Ende eines anscheinend großen Stoffes ist, ist uns kein ganzes Adlerfeld erhalten; das eine Mal sind nur der Kopf, der Hals und die Flügelspitzen sichtbar, während in dem darüber befindlichen Feld der Körper, der Rest der Flügel und der Schwanz des Tieres zu sehen sind. Ein gleichartiger hellroter Seidenstoff bildet das Grundmaterial für den kostbar mit Goldstickerei und Perlsäumen verzierten Brustlatz, wohl die am stärksten wirkende Ausschmückung der „Alba". Diese Ausstattung findet man weder hinsichtlich ihres Reichtums noch hinsichtlich der Form und Anordnung bei Alben: Der breite Brustbesatz ist nur noch bei der Tunica Kaiser Heinrichs II. und unter den Alben einzig bei der des hl. Bernulf zu finden, wenngleich schriftliche Quellen noch von ähnlichen Stücken berichten.[19] Im großen und ganzen aber blieb diese kostbare Ausstattung auf einige wenige Prunkstücke begrenzt. Vollends aber gibt es m. W. keine einzige Alba, die mit den breiten Borten an den Oberarmen ausgestattet wäre, wie sich anscheinend überhaupt kein zweites in diesem Detail vergleichbares Werk erhalten hat.[20] Ansonsten wäre ja die sogenannte „Alba" Wilhelms II. im Typus wohl der Tunica Kaiser Heinrichs II. vergleichbar, die erst jüngst wieder restauriert wurde, wobei die Borten und der Brustbesatz in ihre ursprüngliche Form gebracht wurden.[21]

Wohl aber ist uns der Typus dieses Gewandes mit dem großen Brustschmuck und dem Bortenbesatz an den Oberarmen aus zahlreichen Abbildungen von Kaisern bekannt, insbesondere natürlich aus Miniaturen. Im abendländischen Bereich sind m. W. die ältesten derartigen Darstellungen im CLM 4453 f. 23'—24, im Cod. Bamb. Class. 79, f. 1'—1ª und in dem Einzelblatt vom Meister des Registrum Gregorii im Musée Condé in Chantilly zu finden.[22] Bei allen drei Miniaturen trägt der thronende Kaiser unter der Chlamys eine Tunica, die neben der Borte des Gewandsaumes und der Ärmelenden einen reichen Brustbesatz und deutlich die breiten Borten an den Oberarmen besitzt. Übrigens trägt eine ähnlich geschmückte, wenngleich nicht so reich ausgestattete Tunica bei der Darstellung im CLM 4453 die Gestalt der huldigenden Roma. Es zeigt sich hier, was noch mehrfach belegbar ist, daß diese Art des Gewandschmuckes nicht ein strenges Reservat des Kaisers war, sondern auch bei anderen Personen vorkommt, allerdings stets bei solchen, denen ein besonderer, hoher Rang zustand. Die kaiserliche Gewandung ist ihnen gegenüber durch den besonderen Reichtum und durch die Größe des entsprechenden Besatzes hervorgehoben. Für den Kaiser läßt sich dieser Gewandschmuck in einer verhältnismäßig dichten Fülle der Beispiele weiter verfolgen: von Heinrich II. (Perikopenbuch, Bamberger Apokalypse) über Konrad II. (Codex aureus Escorialensis) zu Heinrich III. (Codex aureus Escorialensis, Evangeliar Heinrichs III. aus Goslar),[23] usw. Wir finden die Oberarmborten sogar noch im 15. Jh. bei einem Gemälde, das den Ritt der 3 Könige darstellt, von Giusto dei Menabuoi.[24]

Nun handelt es sich dabei aber nicht um eine spezifische Eigenheit des abendländischen Kaisers, sondern der gleiche Schmuck ist genauso auch beim byzantinischen Basileus wiederzufinden.[25] Allerdings ist hier des öfteren über die von uns bisher Tunica genannte Gewandung ein zweites etwa wadenlanges Gewand mit weiten $^3/_4$-Ärmeln gelegt, so daß die engen, reich geschmückten Stulpen des darunter liegenden Kleidungsstückes genauso wie die breite Gewandborte sichtbar werden, während das Übergewand mit Ausnahme der Stoffmusterung verhältnismäßig schmuckarm ist. In dieser Gewandfolge sind auch die sizilianischen Könige Roger II. und Wilhelm II. auf den Mosaiken in der Martorana in Palermo bzw. im Dom von Monreale dargestellt. Auf Grund ihrer Form ist es wohl sicher,

daß die Alba der Reichskleinodien ursprünglich ein herrscherliches Obergewand war, das sowohl vom Kaiser des Abendlandes zusammen mit der Chlamys, wie auch vom byzantinischen Basileus zusammen mit dem Lorum getragen wurde.

Der sizilianische König, der in jeder Form des monarchischen Zeremoniells sein Streben nach Ranggleichheit mit dem byzantinischen Basileus zum Ausdruck brachte, ist vorwiegend in der Kleidung des byzantinischen Basileus dargestellt. In der monumentalen Kunst zeigt m. W. einzig die Darstellung König Wilhelms II. auf einem Kapitell des Kreuzganges in Monreale den Herrscher in der ihm vom Papst bewilligten liturgischen Gewandung.[26] Wenn uns daher ein Obergewand des Herrschers erhalten ist, neigt man wohl eher dazu, es mit einem byzantinisierenden Ornat Wilhelms in Verbindung zu bringen. Auch die abweichende Form der Rogerschen blaupurpurnen Tunica spricht dafür, das Gewand König Wilhelms II. eher dem Osten zuzusprechen. In diesem Falle aber wäre die „Alba" der einzige byzantinische bzw. byzantinisierende Sakkos, der sich erhalten hat. Eine eindeutige Entscheidung, ob es sich dabei nun um eine lateinische Tunica oder um einen byzantinischen Sakkos handelt, wird sich wohl kaum fällen lassen. Waren also die bisher betrachteten sizilianischen Gewänder in die kirchlich-liturgischen Krönungsgewänder ohne Schwierigkeit einzuordnen, so begegnet uns hier ein Kleidungsstück, das eher nach der anderen Richtung, nach Byzanz weist und mit dem dortigen kaiserlichen Ornat zusammenhängt.

Diese Orientierung nach Ost oder West läßt sich für die kleinen Gewandstücke nur schwierig klären. Im Cingulum haben wir wohl ein dem liturgischen Gebrauch entsprechendes Stück vor uns. Gleichartige Cingula haben sich in der Kathedrale von Sens, der Marienkirche zu Danzig und anderwärts erhalten. Ob dagegen in dem Strumpfpaar, das einem der beiden Könige Wilhelm zugehört, die purpurnen Strümpfe des Basileus oder pontifikale Beinkleider zu erblicken sind, läßt sich kaum mehr klären.

So sehen wir, wie die älteren Gewänder des Reichsschatzes weder zeitlich noch auch typenmäßig einen Ornat bilden, sondern verschiedenartige königliche Gewänder darstellen, in denen sich das politische Lavieren des sizilianischen Königtums deutlich zeigt. Einerseits das ehrgeizige Streben nach einer Gleichstellung mit dem byzantinischen Kaiser. So wollte etwa Roger II. mit allen Mitteln für sich den Basileus-Titel erkämpfen, ging sogar so weit, durch Bestechung des byzantinischen Gesandten in den Heiratsvertrag seines Sohnes mit einer kaiserlichen Prinzessin für sich diesen Titel „einzuschmuggeln", verwendete die Goldschrift auf Purpur bei Urkunden, die rote Tinte bei Unterschriften und bediente sich schließlich auch der Kleidung des Basileus.[27] Auf der anderen Seite aber ist es doch das Papsttum, dessen Bündnis sich der gewandte Herrscher sichert, wobei er in

einer fast gleichen Kleidung wie der abendländische Kaiser gekrönt wurde.

Diese Gewänder wurden wahrscheinlich durch Friedrich II. anläßlich seiner Kaiserkrönung zu einem einheitlichen Krönungsornat zusammengefügt. Damals war es notwendig, den Ornat zu ergänzen: Es fehlten ja noch die pontifikalen Schuhe und Handschuhe. Beide sind sicher von der königlichen Hofwerkstatt angefertigt, zusammen mit jenem prunkvollen, reichgeschmückten Schwert, das heute den Namen „Zeremonienschwert" führt. Neben diesen bei den Reichskleinodien verwahrten Stücken gehört zur Garnitur noch jene Krone, die im Domschatz zu Palermo verwahrt wird, als Kronhäubchen der Konstanze bekannt ist, in Wirklichkeit aber ein kaiserliches Kamelaukion darstellt.[28] Der einköpfige Adler auf der Innenseite der Handschuhe und auf der Schwertscheide erweisen diese Ergänzungen eindeutig als staufische Arbeit und führen, wie J. Deér mit weitgehender Sicherheit nachweist, in die Zeit Friedrichs II. Nun ist der einköpfige staufische Adler auch auf jenen beiden Stofflecken zu finden, mit denen (wahrscheinlich schadhafte) Stücke an der Innenseite der Ärmelborten der „Alba" überdeckt wurden. Wohl gleichzeitig wurde auch der Brustlatz eingefügt, wahrscheinlich an Stelle eines älteren, beschädigten Teiles. Dadurch, daß alle Besatzstücke 1520 auf einen neuen, weißen Taft übertragen wurden — der alte Grundstoff war schon zu schadhaft —, können wir eventuelle ältere Relikte nicht mehr feststellen. Diese ersten Ergänzungen fügen sich jenem Zeitpunkt ein, da Friedrich II. seinen kaiserlichen Ornat zusammenstellen ließ. Hier erfolgte wohl auch die Einordnung des alten Obergewandes König Wilhelms II. als Alba in einen liturgischen römischen Kaiserornat. Es wird eine, wenn überhaupt, dann nur schwer zu lösende Frage sein, warum Friedrich II. für seine Krönung weitgehend sich älterer Gewänder bediente, die mehr oder weniger zufällig aus vorhandenen, wohl schon fragmentierten Ornaten zusammengestellt wurden und nur in wenigen neuen Stücken eine Ergänzung fanden.

Es ist aber ebenso erstaunlich, daß sich gerade dieser Ornat im Reichsschatz erhalten und seither den Grundstock für die Gewänder des römischen Kaisers bzw. des römisch-deutschen Königs gebildet hat. Es erscheint fraglich, ob der Ornat Friedrichs dabei an die Stelle eines älteren Ornates trat und nicht eher überhaupt der erste Ornat war, der einen festen Bestand der Reichskleinodien bildete. Denn immer wieder haben Kaiser und Könige über ihre Ornate frei verfügt. So hat etwa noch Friedrichs Vorgänger Otto IV. sein kaiserliches Pluviale dem Braunschweiger Ägidienkloster vermacht, ja Friedrich II. selbst entnahm dem Ornat das Kamelaukion, um es seiner Gattin Konstanze von Aragon in den Sarg zu legen. Vielleicht ist daher erst nach Friedrichs Tod sein Ornat zu einem festen Bestand der Reichskleinodien geworden. War das hereinbrechende Interregnum schuld daran,

daß man die Krönungsgewänder des letzten gekrönten Staufers jenem Schatz einfügte, der fortan unabhängig von der Person des Herrschers als „das rîch" höchstes Symbol des Reiches war?

Was später noch dazu geschaffen wurde, sind Ergänzungen, die sich wahrscheinlich aus der, fast wäre zu sagen „improvisierten" Zusammenstellung des friderizianischen Ornates bei weiterer Verwendung ergaben. Daraus nämlich, daß Alba und Tunicella zwei verschiedenen Ornaten entstammen und die Alba mit dem entsprechenden kirchlichen Gewand eigentlich nichts zu tun hat, ergeben sich für den Gebrauch nicht zu übersehende Schwierigkeiten: allein die divergierenden Maße der Ärmelöffnungen erschweren ein liturgisch richtiges Anlegen der beiden Gewänder, nämlich Tunicella über Alba, sehr; denn die Ärmel der Alba messen an der Öffnung um 8 *cm* mehr als die der Tunicella. Das scheint ein entscheidender Grund für das verkehrte Tragen, also Alba über Tunicella, zu sein, wie es im 18. Jh. mehrfach belegbar ist: Bei den Stichen von Delsenbach zeigt das Idealbild eines Kaisers den Herrscher, der über der dunklen Tunicella die stark geschürzte Alba trägt.[29] Diese Anordnung finden wir übernommen bei der Rekonstruktionsskizze mit dem Bild Karls V. in der Monumentalpublikation der Reichskleinodien von Franz Bock.[30] Daß aber diese Skizzen nicht auf irrtümlichen Vorlagen beruhen, beweisen die sogenannten „Barockkopien", jene Gewänder, die Kaiser Franz I. Stephan für sich als Privatornat nach den originalen Kleidungsstücken des Reichsschatzes 1764 kopieren ließ.[31] Bei diesen Gewändern aber ist die Alba so gearbeitet, daß sie um die Bortenbreite der Tunicella kürzer ist. Durch die Darstellung Franz I. Stephan auf dem im Schloß Schönbrunn in Wien befindlichen Bild der Krönung Josephs II. im Jahre 1764 und durch die Bleistatue desselben Kaisers von Franz X. Messerschmidt in der Österreichischen Galerie, Wien, wird diese Tragweise bestätigt.

Anderseits aber wurde etwa im 16. Jh. an Stelle der sizilianischen Tunicella die Adlerdalmatika, die aus dem 14. Jh. stammt, verwendet, wie z. B. das berühmte Idealbild Kaiser Karls d. Gr. von Albrecht Dürer zeigt. Es wäre daher möglich, daß die Adlerdalmatika auf Grund der Schwierigkeiten, den Ornat Friedrichs II. in liturgisch richtiger Art anzulegen, in der ersten Hälfte des 14. Jhs. als Ersatz für die sizilianische Tunicella geschaffen wurde.

So wurde die Auswahl Friedrichs für seinen Krönungsornat des Jahres 1220, dem Herrscher wohl kaum bewußt, eine einschneidende Tat, welche die ganze weitere Entwicklung des Gewandschatzes bedingte. In diesem Ornat begegnen sich nochmals Ost und West, Byzanz und das Abendland. Hier finden sich sizilianische Arbeiten, die nach byzantinischem Vorbild geschaffen wurden (Sakkos-Alba), sizilianische Arbeiten nach lateinisch-liturgischem Vorbild (Pluviale, Tunicella, Cingulum, Handschuhe, Schuhe?, Strümpfe?) und als Ergänzung vielleicht das Sonderbarste: eine rein abendländische Arbeit des 14. Jhs. nach byzantinischem Vorbild (Lorum-Stola).

Wir sehen aber aus dem Beispiel von Sakkos-Alba auch, wie sehr die Insignienforschung mit dem Bedeutungswandel eines Stückes bei gleichbleibender Form zu rechnen hat.[32]

[1] J. Deér, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Dissertationes Bernenses, historiam orbis antiqui nascentisque medii aevi elucubrantes edendas curavit A. Alföldi, ser. II fasc. 2, Bern 1952.

[2] Vgl. vor allem das neue umfassende Werk von P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik.* Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jh. Schriften der Monumenta Germaniae historica 13/1. Bd. I, Stuttgart 1954.

[3] Vgl. H. Fillitz, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches*, Wien-München 1954, S. 57 ff.

[4] J. Deér, a. a. O. S. 75 ff.

[5] P. E. Schramm, a. a. O. S. 83 f. — E. Eichmann, *Die Kaiserkrönung im Abendland*, Würzburg 1942, Bd. 1, S. 167 ff.

[6] P. E. Schramm, a. a. O. S. 84 f.

[7] Roger II. in der Martorana, Palermo. — Wilhelm II. über dem königlichen Thron in Monreale. Vgl. O. Demus, *The mosaics in Norman Sicily*, London 1949.

[8] Abb. u. a. bei J. Deér, a. a. O. Taf. XVII.

[9] P. E. Schramm, *Geschichte des englischen Königtums im Lichte der Krönung*, 1937, S. 153. — Ders., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Bd. 1, S. 39 ff.

[10] P. E. Schramm, a. a. O. S. 43.

[11] J. F. Böhmer, *Fontes rer. Germ. I*, Stuttgart 1843, S. 190. — Vgl. u. a. A. Huyskens, *Die Aachener Krone der Goldenen Bulle, das Symbol des alten Deutschen Reiches*, Weimar 1938, S. 41. — P. E. Schramm, a. a. O. S. 41.

[12] P. E. Schramm, a. a. O. S. 40.

[13] H. Fillitz, a. a. O. S. 61 f. Ders., Katalog der Weltlichen und Geistlichen Schatzkammer, Wien 1954, S. 54, Nr. 173.

[14] J. Braun S. J., *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, S. 586.

[15] P. E. Schramm, a. a. O. S. 41. — Ich halte auch die Abbildungen auf Siegeln u. ä. im letzten nicht für allein entscheidend. Es scheint denn doch, daß sich hier ähnlich wie in Byzanz ein Typus zäh forterhielt, während im tatsächlichen Gebrauch längst die Chlamys durch das Pluviale abgelöst worden war. Im übrigen finden wir aber auch schon im 12. Jh. die Darstellung eines thronenden Kaisers oder Königs mit dem Pluviale auf einem bemalten Steinrelief im Historischen Museum zu Speyer. Nach Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, T. 1, Lpz.-Berlin 1928, Abb. 125 soll es sich um ein Bildnis Heinrichs V. oder Friedrichs I. handeln.

[16] J. Braun, a. a. O. S. 74 ff. (Bild 27—35).

[17] J. Braun, a. a. O. S. 291.

[18] Deutsche Übersetzung nach P. Rießler-R. Storr, *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes*, Mainz 1934.

[19] Braun, a. a. O., S. 80 f. — An dieser Stelle sei auch Herrn Direktor A. J. van de Ven vom Altkatholischen Museum in Utrecht für Auskünfte und Übersendung von Bild- und Textmaterial zur Bernulf-Alba (richtiger Bernold-Alba) gedankt. — Es wäre übrigens die Frage erwägenswert, wie weit die Ausstattung der Alba von den natürlicherweise im

allgemeinen reicher geschmückten Obergewändern beeinflußt wurde; einen Anhaltspunkt bieten dafür auch die Clavi, die, ein kennzeichnender Teil der Dalmatica, hieher übernommen wurden.

[20] Es wäre die Frage aufzuwerfen — sie läßt sich vorläufig kaum entscheiden —, ob diese Borten an den Oberarmen bei den Obergewändern des Basileus, des Kaisers und, wie es scheint, auch anderer Hochgestellter nicht mit den armillae in irgendeiner Verbindung stehen; diese werden ja, wie P. E. Schramm ausführt, z. T. als Zeichen des Adels geführt (*Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* Bd. 2, Stuttgart 1955, S. 538 ff.).

[21] S. Müller-Christensen, *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 1955, Kat. Nr. 20.

[22] Abb. aller genannten Werke bei P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Lpz.-Berlin 1928, Taf. 73—75.

[23] Schramm, a. a. O. passim.

[24] J. Deér, a. a. O. Taf. XIV.

[25] Vgl. etwa Sp. Lampros, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, Athen 1930, Taf. 63, 64, 68, 69, 70, 73, 74.

[26] Abb. u. a. Deér, a. a. O. Taf. XVII.

[27] J. Deér, a. a. O. S. 13 f.

[28] Vgl. J. Deér, a. a. O.

[29] J. A. Delsenbach, *Delineation exacte des Ornéments impériaux du saint empire Romain et Allemand . . ., à Nuremberg chez Adam Gottlieb Schneider 1790.* Abb. bei J. Schlosser, *Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, dargestellt in ihren vornehmsten Denkmälern*, Wien 1918, Taf. LXIV.

[30] F. Bock, *Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*, Wien 1864.

[31] Wien, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIV 104—112. H. Fillitz, *Katalog der Weltlichen und der Geistlichen Schatzkammer*. Wien 1954, Nr. 61.

[32] Erst nach Abschluß des Manuskriptes, dem ein Vortrag in der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft am 17. Mai 1955 über das Thema „Der Krönungsornat der Kaiser und Könige des Heiligen Römischen Reiches und Byzanz" zugrunde liegt, wurde mir P. E. Schramms neues Werk über „Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen", Göttingen 1955, bekannt, wo auf S. 131 ff. auch kurz auf den sizilianischen Ornat eingegangen wird, der sich bei den Reichskleinodien befindet. Schramm vermutet dort, daß ein Teil dieser Ornatstücke bereits durch Heinrich VI. dem kaiserlichen apparatus angegliedert wurde und der Ornat „nur insofern ‚Bild' Friedrichs" sei, „als die von ihm stammenden Teile mit Perlen geradezu bedeckt sind und dadurch Zeugnis von seiner übermäßigen Lust am Prunk ablegen".



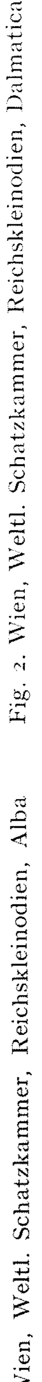


Fig. 2. Wien, Weltl. Schatzkammer, Reichskleinodien, Dalmatica



Fig. 1. Wien, Weltl. Schatzkammer, Reichskleinodien, Alba

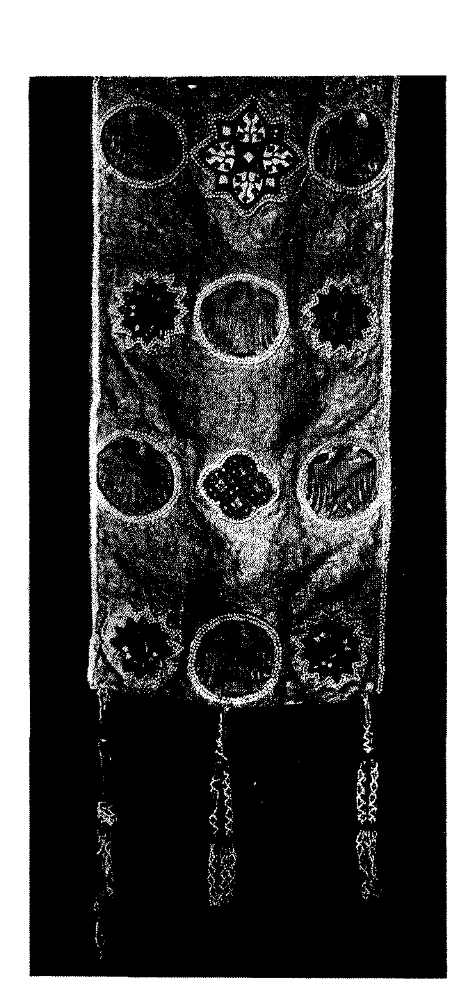


Fig. 3. Wien, Weltl. Schatzkammer
Reichskleinodien, Stola (Detail)



Fig. 4. Wien, Reichskleinodien,
Alba, rechter Ärmel

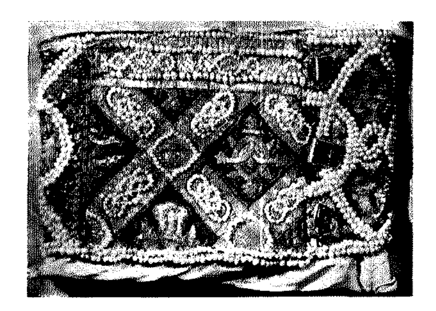


Fig. 5. Wien, Reichskleinodien,
Alba, Detail des Ärmels

HANS AURENHAMMER / WIEN

MARIENIKONE UND MARIENANDACHTSBILD

Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen[1]

Die Entstehung des halbfigurigen Marienbildes aus der Marienikone erfolgt in Italien im Zuge der organisch-historischen Entwicklung der abendländischen Malerei aus dem Gegenstands- und Formbereich der byzantinischen durch ein sukzessives Auflösen und Variieren der hieratischen Formen und Typen. Der erste große Einschnitt in der Entwicklung des abendländischen Marienandachtsbildes aus der Marienikone ist die italienische Malerei des Dugento und Trecento, in der unter Einwirkung der franziskanischen Devotion[2] grundsätzliche gegenständliche Neuschöpfungen von Marienbildern gefunden und verbreitet wurden. Bezeichnenderweise erfolgen aber diese Neubildungen in ikonographischem Zusammenhang mit der Marienikone.

Es ist interessant zu beobachten, daß auch in den Kunstlandschaften der abendländischen Malerei nördlich der Alpen, in denen das halbfigurige Marienandachtsbild zuerst hervortritt, gleichzeitig byzantinische Marienikonen oder in der Tradition der byzantinischen Kunst entstandene italienische Marienbilder kopiert werden. Dabei handelt es sich nicht nur um die Kopierung eines formalen Vorbildes, sondern um kultische Kopien, für die die auszeichnende Herkunft des Vorbildes werthaft ist. Der Legende des vorbildlichen Gnadenbildes kommt in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung zu. Die für das ganze Abendland in diesem Zusammenhang wichtigste Gruppe dieser Vorbilder sind die Lukasbilder, d. h. jene byzantinischen Ikonen oder italienischen Gnadenbilder, die ihrer Legende nach vom hl. Lukas gemalt wurden.[3] Das berühmteste Lukasbild, die Ikone der Hodegetria von Byzanz,[4] ist im Türkensturm zugrunde gegangen; trotzdem rühmen sich zahlreiche ost- und westkirchliche Ikonen und Gnadenbilder, mit dieser Ikone identisch oder zumindest Teile davon zu sein, und haben auf Grund dieser ihrer Legende größte Nachfolge gefunden. Abgesehen von den russischen Ikonen befinden sich die meisten erhaltenen Lukasbilder in Rom. Schon 1375 werden in den „Mirabilia Romae"[5] sieben Lukasbilder in römischen Kirchen angeführt. Außerdem hat sich die Lukaslegende in Rom auch an weitere Marienbilder geheftet[6] und zur Verbreitung römischer Marienbildtypen beigetragen. Die übrigen west- und ostkirchlichen Lukasbilder, die behüteter Schatz der Dynastien, bevorzugter Klöster und

der Städte waren, leiten ihre Herkunft meist legendär aus Rom oder Byzanz ab.[7] Auch sie wurden im weiteren Vorbilder für Kopien. Wesentlich ist, daß allen diesen Vorbildern trotz ihrer z. T. verschiedenen ikonographischen Typen die gleiche Legendenvorstellung anhaftet, die ihnen in der kultischen Wertung eine hervorragende Stellung einräumt.

Die konkret faßbaren Kopierungen solcher Lukasbilder und auch offensichtliche Kopierungen byzantinischer und byzantinisierender italienischer Vorbilder nördlich der Alpen, die nur auf einen bestimmten Ikonentypus, nicht aber auf eine bestimmte Ikone oder ein bestimmtes Gnadenbild zurückgeführt werden können, wurden z. T. schon in Einzeluntersuchungen herausgearbeitet. Die vorliegende Arbeit will versuchen, diese Teilergebnisse zusammenzustellen und, soweit möglich, durch weitere zu ergänzen, vor allem, was das niederländische halbfigurige Marienandachtsbild und seine Auswirkung bis in die Barockmalerei betrifft. Dabei wird sich zeigen, daß die byzantinische Marienikone über den Weg der kultischen Kopien bei der Ausbildung des halbfigurigen Marienandachtsbildes nördlich der Alpen eine zwar nicht zu überschätzende, aber auch nicht außer acht zu lassende Rolle gespielt hat.

Betty Kurth hat bei der Behandlung der Kopien der Madonna dell' Umiltà auf die Bedeutung des Gnadenbildes „als Stilvermittler" hingewiesen.[8] Diese dort gültige Formulierung wäre allgemein wohl besser auf die Übernahme des ikonographischen Typus einzuschränken. Dabei variieren die Kopien bis zum 17. Jh. mehr oder minder das Vorbild im Zeitstil des Kopisten, wenn auch daneben „archaisierende" Kopien — z. B. manche böhmische Madonnen des 14. und 15. Jhs.[9] oder Albrecht Altdorfers „Schöne Maria" in Regensburg[10] — auftreten. Die „archäologische" Kopie, die außer dem ikonographischen Typus auch das dem Stil des Vorbildes Gemäße möglichst getreu übernimmt, ist im Abendland erst im 17. Jh. anzutreffen.[11] Bei dieser Tatsache muß neben der archäologisch gefärbten Verehrung des aus früheren christlichen Epochen stammenden Gnadenbildes die allgemein auf das Historisch-Getreue gerichtete geistige Haltung des 17. Jhs. in Rechnung gezogen werden.[12] — Die kultische Kopie des 14. und 15. Jhs., die uns vor allem zu beschäftigen hat, vermittelt also den ikonographischen Typus und damit auch die ihm eigene Anordnung der Komposition in der Bildfläche, die den ikonenhaften Charakter des Vorbildes auch bei vollkommen dem Zeitstil entsprechender Interpretation bewahrt. Darin liegt die Möglichkeit, eine Einwirkung der byzantinischen Marienikonen durch ihre Kopien auf die diesen zeitgleichen halbfigurigen Marienandachtsbilder anzunehmen.

So sind zugleich mit der Entstehung des böhmischen Marienandachtsbildes im 14. Jh.[13] Kopien von Lukasbildern belegt. Im Domschatz von St. Veit in Prag befindet sich ein kleines Pergamentbildchen, eine getreue Kopie des römischen Lukasbildes von Ara Coeli, die Karl IV. nach der

Legende 1368 von Papst Urban V. als Geschenk erhielt.[14] Dieses Pergamentbildchen ist zugleich vielleicht das früheste der uns bekannten kleinen Andachtsbilder,[15] die als Vermittler ikonographischer Typen bis in unsere Zeit hinauf von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Das Gnadenbild von Ara Coeli aus dem 11. Jh.,[16] eine Agiosoritissa,[17] hat in Rom selbst, aber auch im übrigen Italien, besonders im 12. bis 14. Jh. eine große Anzahl von Kopien erlebt.[18] In der böhmischen Malerei sind uns Kopien der Madonna von Ara Coeli seit etwa 1400 bekannt.[19] — Neben diesen unmittelbar von Rom abzuleitenden Kopien entstanden in der böhmischen Malerei auch Kopien von Lukasbildern, deren ursprünglicher Verehrungsort bisher nicht nachgewiesen werden konnte: Ein Marienbild in Březnice aus dem letzten Viertel des 15. Jhs. kopiert, wie seine Inschrift aussagt, ein Lukasbild von 1396, das wieder auf ein Gnadenbild in Raudnitz zurückgeht.[20] Ikonographisch ist das Bild eine Hodegetria und steht dem Typus der Muttergottes Peribleptos in der Klemenskirche von Ochrida am nächsten.[21] Man muß also annehmen, daß das Lukasbild von Raudnitz diesem Typus der Hodegetria angehörte.

Weitere böhmische Marienbilder des 14. und 15. Jhs., die entweder streng byzantinische Typen selbst oder deren Variationen des Dugento und Trecento übernehmen, zeigen den engen Kontakt der böhmischen Malerei mit den byzantinischen Ikonen. Zur frühen Gruppe der böhmischen halbfigurigen Marienandachtsbilder gehört die Madonna des Wiener Diptychons (vor 1360),[22] die ein Vorbild vom Typus der Pelagonitissa, einer Weiterbildung der Eleousa,[23] kopiert. In der ostkirchlichen Kunst ist die Pelagonitissa in einer Miniatur eines serbischen Evangeliars der Belgrader Nationalbibliothek (Cod. 297/3) aus dem 13. Jh. zuerst faßbar, die sicherlich eine Ikone aus der Umgebung ihres Entstehungsortes (Prizren) wiedergibt. Das älteste italienische Beispiel, die toskanische Madonna des späten 13. Jhs., die sich früher in der Sammlung Gualino in Turin befand, geht ohne Zweifel auf ein byzantinisches Vorbild zurück. Das Vorbild der böhmischen Tafel kann also ostkirchlicher oder italienischer Herkunft gewesen sein. — Ein anderes böhmisches Marienbild, die Madonna in Doudleby (Teindles; um 1425), vertritt den Typus der Hodegetria in der Abwandlung der „Psychosostria" (ähnlich der so benannten Ikone von Ochrida), der aber in Details bereits italienische Elemente enthält.[24] Es dürfte daher hier ein italienisches Vorbild byzantinischer Tradition kopiert worden sein.

Die Vorbilder für solche Kopien können also sowohl aus der italobyzantinischen Malerei, als auch direkt aus den ostkirchlichen, in der Tradition der byzantinischen Kunst stehenden Gebieten übernommen worden sein.[25] Verbindungen zur Ostkirche haben auf jeden Fall bestanden, wie unter anderem die Berufung orthodoxer Mönche in das Prager Emauskloster durch Karl IV. hinlänglich beweist.[26]

Diese typologischen Übernahmen von Marienikonen durch die böhmische Malerei gehen parallel mit der Entstehung des halbfigurigen, meist frontal ausgerichteten, streng komponierten Andachtsbildes. Es soll hier auch darauf hingewiesen werden, daß die große Anzahl an halbfigurigen Bildern Christi, Mariens und der Heiligen von Meister Theoderich in der Kreuzkapelle in Karlstein [27] zusammen mit dem halbfigurigen, für diese Kapelle angefertigten Triptychon des Tommaso da Modena [28] geradezu als ikonostasisähnliche Konzeption interpretiert werden kann.

Neben den Kopien der Lukasbilder sowie den streng byzantinischen Marienbildtypen, deren Vorbilder nicht mehr genau nachgewiesen werden können, sind es die in bezug auf Verehrung und Kopierung ganz analog erscheinenden Kopien der Marienheiligtümer der verschiedenen Orden, die die Produktion des böhmischen halbfigurigen Marienandachtsbildes prägen. Sie lassen sich auf wenige Archetypen zurückführen, die eine große Anzahl von Kopien und Variationen erlebten.[29] Trotz des durchaus selbständigen Charakters dieser Gruppe der böhmischen Mariengnadenbilder ist die Tradition der byzantinischen Marienikone vor allem in der charakteristischen halbfigurigen, die Bildfläche hieratisch füllenden Komposition gegeben, wenn auch die Vermittlung dieser und der ikonographischen Elemente wohl über das trecenteske italienische Marienbild erfolgt sein wird. So übernimmt eine der frühesten dieser Madonnen, zugleich ein Archetypus, die Brüxer Madonna (vor 1350),[30] den Typus der „Madre di Consolazione",[31] die Krakauer Madonna (Anfang des 15. Jhs.) den der Eleousa,[32] andere schließen in ikonographischen Details an byzantinische Ikonen an. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß auch diese Marienandachtsbilder, obwohl sie eine Eigenschöpfung der böhmischen Malerei darstellen, in engstem Zusammenhang mit der Tradition der byzantinischen Marienikonen und zugleich mit tatsächlichen Kopierungen solcher z. T. als Lukasbilder verehrter Vorbilder entstanden sind.

Auch das zweite Gebiet der Malerei nördlich der Alpen, in dem um 1400 halbfigurige Marienandachtsbilder auftreten, die nordwestdeutsche Malerei,[33] weist Verbindungen zur Tradition der Lukasbilder auf. Das Gnadenbild des Zisterzienserinnenklosters Teistungenburg bei Duderstadt, dessen Verehrung man für das späte Mittelalter annehmen muß, ist uns in einer archaisierenden Kopie von Hans Raphon [34] vom Anfang des 16. Jhs. und auf einem Altärchen des Halberstädter Domkapitelsaales überliefert. Das Vorbild für beide war das Lukasbild von S. Maria del Popolo in Rom,[35] eine Hodegetria vom Typus der „Psychosostria", das in Italien seit dem 14. Jh. durch Kopien weit verbreitet war.[36] Welcher numinose Charakter auch in Nordwestdeutschland den Gnadenbildern byzantinischer Tradition anhaftete, läßt sich etwa daran erkennen, daß in der Mitteltafel des Altares der Zisterzienserinnenklosterkirche zu Fröndenberg, jetzt im Museum der

Stadt Dortmund (vor 1400 entstanden), die die halbfigurige Muttergottes mit dem Kind darstellt, Holzstückchen (und zwar Buchsbaumholz) des Vorgängergnadenbildes eingelassen sind, das nach der Legende auf einem Stück Holz vom Kreuz Christi gemalt war.[37] R. Fritz weist nach, daß die Darstellung der Muttergottes mit dem Kind tatsächlich einem byzantinischen bzw. italo-byzantinischen Hodegetriatypus folgt, der allerdings in den Stilqualitäten der niederrheinischen Kunst des beginnenden weichen Stils abgewandelt ist.

Ähnlich wie bei den böhmischen Gnadenbildern, bei denen die byzantinische Tradition nicht auf ein verehrtes Lukasbild zurückgeführt werden konnte, die aber dennoch byzantinische Typen kopieren, verhält es sich mit der Muttergottes mit der Wickenblüte im Kölner Wallraf-Richartz-Museum,[38] die ikonographisch eine Verbindung des Typus der Pelagonitissa mit der Handhaltung des römischen Lukasbildes von S. Maria Maggiore, einer Hodegetria,[39] darstellt. Im Hinblick auf die beobachtete strenge Kopierung des verehrten Vorbildes scheint bei der Madonna mit der Wickenblüte (bzw. deren Vorbild von Konrad von Soest [40]) das Vorbild nicht, wie Fritz annimmt, das Gnadenbild von Fröndenberg gewesen zu sein, das eine Hodegetria-Psychosostria ist, sondern eine in der Handhaltung veränderte Pelagonitissa. Damit soll natürlich nichts gegen ein Vorbild byzantinischer Tradition gesagt sein, das der Madonna mit der Wickenblüte ihren ikonenhaften Charakter [41] und ihre starke Nachwirkung verlieh. Als solche läßt sich die Muttergottes mit der Erbsenblüte, ehemals in der Sammlung Wittich in Darmstadt, erklären,[42] wogegen die Muttergottes mit der Erbsenblüte im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg [43] ikonographisch nicht auf die Muttergottes mit der Wickenblüte in Köln zurückgehen kann, da es sich wiederum — wie beim Fröndenberger Gnadenbild — um eine Hodegetria-Psychosostria handelt. Es ist jedenfalls unwahrscheinlich anzunehmen, daß fast alle westdeutschen Halbfigurenbilder auf die Lukasbildkopie in Fröndenberg zurückzuführen wären, da nur die Madonna mit der Erbsenblüte in Nürnberg und die Muttergottes des Doms von Nordhausen [44] denselben ikonographischen Typus vertreten. Hingegen war daneben noch — soweit aus dem erhaltenen Bestand an westdeutschen Halbfigurenbildern geschlossen werden kann — die Hodegetria-Psychosostria von S. Maria del Popolo und eine Pelagonitissa vorbildhaft, während zwei weitere Bilder [45] auf trecenteske Maria lactans-Darstellungen [46] zurückgehen. Die beiden Tafeln in Budapest bzw. im Deutschen Museum in Berlin [47] haben ebenfalls mit der Nachfolge des Fröndenberger Gnadenbildes nichts zu tun, sondern vertreten einen bestimmten Typus der Tintenfaßmadonna, der von einem ganzfigurigen plastischen Vorbild von der Art der Madonna aus dem Mainzer Karmeliterkloster abzuleiten ist.[48]

Wie beim böhmischen halbfigurigen Marienandachtsbild stehen also

auch hier Kopien nach Lukasbildern neben ikonographischen Übernahmen byzantinischer oder byzantinisierender Vorbilder, die als Gnadenbilder nicht mehr lokalisiert werden können.

In der niederländischen Malerei tritt das halbfigurige Marienandachtsbild [49] gleichzeitig mit der Kopierung eines Lukasbildes um die Mitte des 15. Jhs. auf, wenn man von dem vereinzelten französischen bzw. burgundischen Zeugnis, der heute im Louvre befindlichen Tafel aus der Sammlung Beistegui,[50] absieht. Auch diese zeigt bei aller außerordentlich weiten Vermenschlichung im Sinn des weichen Stiles in der Gesamtkomposition, in der Kopfhaltung der Mutter und des Kindes starke Anklänge an die Eleousa.[51] Dem entsprechen auch als sekundäre und nicht entscheidende Merkmale die Sterne auf dem Schleier und Mantel der Muttergottes.[52] — Für die weitere Entwicklung des niederländischen Andachtsbildes in der zweiten Jahrhunderthälfte und die gleichzeitige und spätere, von den Niederlanden abhängige Malerei nördlich der Alpen ist die Konzeption des halbfigurigen Marienbildes im Zusammenhang mit den Kopierungen des Lukasbildes der Kathedrale von Cambrai besonders wichtig. Dieses wurde 1440 vom Kanonikus Fursy de Bruille aus Rom nach Cambrai gebracht und vor dessen Tod 1450 der Kathedrale vermacht, wo es noch heute unter dem Titel Nôtre-Dame des Grâces verehrt wird.[53] Es handelt sich um eine sienesische Tafel des 14. Jhs., eine der Eleousa nahestehende Abart des Typus der Pelagonitissa,[54] die als Lukasbild galt. 1454 wurden im Auftrag des Domkapitels drei Kopien durch Petrus Christus und zwölf Kopien durch Hayne de Bruxelles angefertigt, von denen bis jetzt eine in einer amerikanischen Sammlung wiederentdeckt wurde [55] (Abb. 1). Der gleiche Petrus Christus hat 1449 eine halbfigurige Maria Lactans, die auf eine trecenteske Abwandlung des ursprünglich byzantinischen Typus der Galaktotrophusa [56] zurückgeht, geschaffen (heute Sammlung Thyssen, Lugano)[57] — das früheste halbfigurige Marienandachtsbild in der niederländischen Malerei im engeren Sinn.[58] Die Funktion dieses Bildes als Andachtsbild ist durch die Umschrift erwiesen, die eine seit dem Anfang des 15. Jhs. in Inschriften gebräuchliche Marienhymne variiert.[59] Auch Rogier van der Weyden, von dem eine Anzahl von halbfigurigen Mariendarstellungen, meist in Diptychonform mit dem anbetenden Stifter, bekannt ist (um 1460)[60], die in der Tradition der byzantinischen Marienikone stehen,[61] schließt bezeichnenderweise in einer Mariendarstellung [62] an das Lukasbild von Cambrai an, wo er sich 1459 nachweislich aufgehalten hat.[63] Auch die Nachfolger Rogiers folgen z. T. diesem ikonenhaften Typus. So schließt auch die Madonna des Dirk Bouts im Metropolitan Museum in New York [64] an den Typus des Gnadenbildes von Cambrai an — ob direkt oder durch Rogier vermittelt, wird sich wohl kaum mehr feststellen lassen. Auch eine Tafel aus der Schule des Gerard David in der National Gallery [65] sowie eine Tafel von Memling in einer Londoner Privatsammlung [66] zeigen denselben Typus, den auch noch Barendt van Orley [67] verwendet. Bei Quentin Massys und seinen Zeitgenossen [68] wird er für Darstellungen der Madonna in Innenraum und Landschaft verwendet.

Das halbfigurige Andachtsbild ikonenhaften Charakters prägt also die Mariendarstellung in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. in der altniederländischen Malerei. Maßgebend ist dabei eine Popularisierung mystischer Gebets- und Erlebnisformen in der sogenannten Devotio moderna [69] und die dadurch bedingte Umbildung der übernommenen Bildkomposition zu einer funktionellen Zuständlichkeit. Besonders bei Dirk Bouts füllen nun die Heiligenfiguren den Bildraum stärker aus, werden für den Betrachter vergrößert und in ihrer Wiedergabe auf die wesentlichen Ausdrucksträger konzentriert. Sein Diptychon Schmerzensmutter-Schmerzensmann [70] ist vielleicht das beste Beispiel dafür. In diesem Sinn stellt das niederländische Andachtsbild eine radikale Verinnerlichung des tradierten byzantinischen Schemas der Marienikone dar, deren Vorstufen wohl schon in der böhmischen Malerei liegen.[71]

Die niederländische religiöse Malerei des 15. Jhs. ist durch eine enge Verbindung primär mystischer Gegenstände mit Verbreitungspraktiken, die an sich Gnadenbildern zukommen, gekennzeichnet.[72] Das entspricht vollkommen den Popularisierungstendenzen der Devotio moderna. Auf den „ikonographischen Zwang", der sich nicht nur auf Gnadenbilder, sondern auch auf mystische Bildgegenstände erstreckt, hat bereits Friedländer hingewiesen.[73] Bezeichnend dafür ist die Verwendung und Propagierung des Lukasbildes von Ara Coeli [74] als Bruderschaftsbild der Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariae.[75] Diese wurde 1491/92 durch Johann von Coudenberghe, den Dekan von St. Gillis in Abbenbroek und Pfarrer von St. Peter und Paul in Reimerswael sowie von St. Salvator in Brügge, der zugleich Sekretär Philipps des Schönen (und später Karls V.) war, an den ihm unterstehenden drei Kirchen eingeführt. Der junge Philipp der Schöne ließ sich alsbald einschreiben und wurde Vorstand der Bruderschaft. Sein Beichtvater, der Dominikaner Michel François aus Lille, veröffentlichte 1494 einen lateinischen Traktat über die Bruderschaft, die überhaupt durch zahlreiche Mirakelbücher und Traktate bekannt und verbreitet wurde.[76] Johann von Coudenberghe ließ an den genannten drei Kirchen Kopien der Madonna von Ara Coeli als Bruderschaftsbilder zur Verehrung aufstellen und mit von ihm verfaßten Versen, die die sieben Schmerzen Mariens beinhalteten, versehen. Von diesen Bildern hat sich eines in der Kathedrale von Brügge erhalten [77] (Abb. 2.) Dabei machte das Lukasbild von Ara Coeli einen Bedeutungswandel zum Mariaschmerzensbild durch, wie die ikonographischen Details der Tränen und — bei den Darstellungen in den Traktaten — die sieben Schwerter beweisen. Die Bruderschaft popularisierte an sich mystische Verehrungsformen des hohen Mittelalters [78] und verband sie im stadt-

römischen Lukasbild von Ara Coeli nicht nur im Bild, sondern auch im Brauchtum mit den Elementen der wallfahrtsmäßigen Verehrung, wie das bald erscheinende Mirakelbuch [79] beweist. Aus dieser Verwendung des Gnadenbildes von Ara Coeli als Mariaschmerzensbild erklären sich Darstellungen der schmerzhaften Muttergottes, die direkt an das Lukasbild von Ara Coeli anschließen.[80] Wahrscheinlich hat die Bruderschaft auch zur starken Verbreitung des Boutsschen Schmerzensmaria-Schmerzensmann-Diptychons beigetragen. Die Beziehungen der Bruderschaft zu den Habsburgern, die durch das Interesse Philipps des Schönen und seiner Schwester Margarethe sowie durch die Persönlichkeit Johanns von Coudenberghe, des späteren Sekretärs Karls V. (der sich selbst und seine Familie in die Bruderschaft einschreiben ließ!), gegeben waren, erklären die Übernahme des flämischen Mariaschmerzensbildes, und zwar sowohl des Typus von Ara Coeli wie des Boutsschen Diptychons, durch Tizian in den beiden im Auftrag Karls V. gemalten Mater Dolorosa-Darstellungen.[81] Die Auswirkung dieser Bilder reicht bis in die Barockmalerei: Der Boutssche Typus wird von Reni, Dolci und Sassoferrato übernommen, wobei die Mater-Dolorosa-Darstellungen des letzteren altertümlicher und Bouts näher sind als die übrigen; der Handgestus des Gnadenbildes von Ara Coeli hingegen wirkt noch in Rembrandts Radierung der schmerzhaften Muttergottes [82] nach.

Der von den Lukasbildern ausgeübte ikonographische Zwang behält seine Bedeutung auch in der deutschen Malerei am Anfang des 16. Jhs. Bekannt ist die Kopie Albrecht Altdorfers nach dem Lukasbild der Alten Kapelle von Regensburg, die als „Schöne Maria von Regensburg“ selbst wallfahrtsbildend wurde.[83] Die stadtrömische Komponente der Lukasbilder wird durch die Kopien der Madonna del Popolo gekennzeichnet, von denen außer dem schon erwähnten Bild von Hans Raphon [84] unter anderen auch ein Bild der Donauschule, das Gnadenbild von Maria Langegg in Niederösterreich, anzuführen ist [85] (Abb. 3). — Wohl das bedeutendste Bild des deutschen 16. Jhs. in der Tradition der byzantinischen Marienikone ist Lukas Cranachs Mariahilfbild in der Innsbrucker Stadtpfarrkirche [86] (Abb. 4). Dieses nach 1537 entstandene Marienbild scheint vorerst als sitzende Eleousa bezeichnet werden zu können, obwohl Cranachs Bild keineswegs künstlerisch archaisierend aufgefaßt ist wie etwa Altdorfers Kopie in Regensburg. Der Typus geht auf eine im ostkirchlichen Bereich und in Italien seit dem 13. Jh. faßbare Abwandlung der Eleousa, nämlich die Pelagonitissa, zurück, die auch in der russischen Ikonenmalerei häufig auftritt und dort Vzygranje genannt wird.[87] Eine Variante davon, die in Italien schon seit dem Ende des 13. Jhs. auftritt und dem Typus der Lukasmadonna von Cambrai entspricht, wird Cranachs Vorbild gewesen sein.[88] Die Übernahme eines solchen Typus durch Cranach über ein italienisches Vorbild — besonders ähnlich Cranach und dem Archetypus ist die Madonna von Filippino Lippi in Berlin (um 1495/98) [89] —

scheint durch den streng ikonenhaften Charakter des Cranachschen Bildes in Frage gestellt. Diese Tatsache spricht vielmehr für die Annahme einer kultischen Kopie des Lukasbildes Nôtre-Dame des Grâces von Cambrai, besonders wenn man bedenkt, daß sich Cranach 1508 in Flandern aufgehalten hat, wo dieses Gnadenbild seit ungefähr einem halben Jahrhundert häufig kopiert worden war. Alle möglichen Vorbilder unterscheiden sich aber von Cranach dadurch, daß in ihnen das Kind sitzend, die Beine frei bewegend gegeben ist und daß meist eine Hand das Kinn der Mutter liebkosend ergreift, während die andere sich gegen ihren Körper stützt. Auf dieses Detail verzichtet Cranach zugunsten eines rein künstlerischen Moments, der offenbar angestrebten klassischen Komposition. Damit entsteht aber eine gewisse Rückbildung des Vzygranje-Typus auf die strengere Vorform der Eleousa. Cranachs Mariahilfbild ist also eine Darstellung im Sinn der Eleousa-Vzygranje, deren typische Merkmale zugunsten einer klassischen Auffassung reduziert wurden. Bezeichnend ist, daß das Gnadenbild offenbar wegen der dadurch bedingten streng ikonenhaften Komposition im 17. und 18. Jh. besonders in Österreich und im süddeutschen Gebiet ungeheure Verbreitung gefunden hat. Daß es dabei die Tradition anderer Lukasbilder überflügelte, ist mehr ein soziologisches als ein kultgeschichtliches Phänomen. Während nämlich die Verbreitung von stadtrömischen Lukasbildern und von Gnadenbildern aus den Randgebieten des christlichen Orbis, auf die weiter unten kurz eingegangen werden soll, Sache der Dynastie und der Orden war, ist die Verehrung und Verbreitung des Mariahilfbildes nicht an solche Zusammenhänge gebunden, sondern allgemeinster Natur.

Es ist verständlich, daß neben den Lukasbildern am Anfang des 16. Jhs. auch die verehrten böhmischen Gnadenbilder [90] auf die Darstellung der Muttergottes mit dem Kind erneut einwirken. So hat selbst Albrecht Dürer in seiner Madonna mit der Birnenschnitte von 1512 im Wiener Kunsthistorischen Museum den Bildgedanken jener Gruppe böhmischer Gnadenbilder aufgegriffen, der vielleicht am reinsten durch das Exemplar im Prager Domschatz vertreten wird, das auch sonst sehr oft kopiert wurde.[91] Dürer verinnerlichte einerseits das Vorbild im Sinn des niederländischen Andachtsbildes, indem er das Antlitz der Muttergottes den Bildraum füllend gab, und veränderte anderseits die Torsion des Christuskindes im Sinn der italienischen Renaissance. Aus diesen beiden Elementen erklärt sich auch die von Panofsky [92] erwähnte Zweiteiligkeit der Komposition in eine mittelalterliche und eine Renaissancesphäre.

In der nachmittelalterlichen Zeit kann — obwohl auf eine Welle von Neubelebungen byzantinischer und byzantinisierender Marienbildtypen als Gnadenbilder hingewiesen werden muß, die auch entsprechende Kopien veranlaßten,[93] — keine Beeinflussung des zeitgenössischen Marienbildes durch kultische Kopien festgestellt werden. Umso größer aber war ihr Ein-

fluß auf dem Sektor des Gnadenbildes, der wohl auch durch den Rückgriff auf das Alte, vor der Reformation Liegende, legendär in die Väterzeit Zurückreichende erklärt werden kann. Hiebei sind nicht nur die Filiationen alter, schon im Mittelalter verehrter und bekannter Lukasbilder anzuführen, etwa des Gnadenbildes von S. Maria Maggiore in Rom,[94] die durch die Jesuiten und die Habsburgerdynastie gefördert wurden, sondern auch alle jene Anstöße, die das Vorbildverhältnis der byzantinischen Ikonen gegenüber den späteren Gnadenbildern wieder zum Bewußtsein oder in der byzantinischen Tradition stehende Marienbilder selbst in den westkirchlichen Bereich brachten.[95] So läßt sich die sukzessive Ausdehnung des türkischen Reiches gegen Westen an Gnadenbildlegenden und geflüchteten Gnadenbildern selbst verfolgen. Das heutige Gnadenbild der Michaelerkirche kam etwa aus Kandia auf Kreta nach Wien.[96] Aber auch die byzantinischen und byzantinisierenden Tafeln, die als Stadt- und dynastische Heiligtümer galten — etwa das Gnadenbild von Czenstochau oder Alt-Brünn — wurden erneut verehrt und durch Kopien verbreitet und ein aus dem kirchlichen Grenzgebiet, aus Podkarpatien, stammendes Bild, die Hodegetria „Maria Pötsch", ist vielleicht in Analogie zur typologisch ähnlichen Ikone von Smolensk eine Zeitlang d a s Gnadenbild von Wien, geradezu im Sinne eines Palladiums, gewesen.[97] Wie mächtig aber die Wirkung der byzantinischen Tradition in einer bestimmten Sphäre des religiösen Verhaltens war, zeigt vor allem die ganz außerordentliche Verbreitung des Mariahilfbildes von Lukas Cranach im 17. und 18. Jh. als Gnadenbild.

[1] Der vorliegende Aufsatz beruht auf einem Vortrag, der am 9. März 1954 im Rahmen der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft stattfand.

[2] B. Frauendorfer, *Die religiöse Kunst im italienischen Dugento und die Frage der „franziskanischen Ikonographie" mit besonderer Berücksichtigung der Tafelmalerei*, ungedruckte Dissertation, Wien 1954; D. C. Shorr, The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV century, New York 1954.

[3] E. v. Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, Beilage VII 267 ff.; D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933; C. M. Henze, *C. SS. R., Lukas, der Muttergottesmaler*, Löwen 1948 (vgl. dazu die Diskussion in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 1949, 211).

[4] R. L. Wolff, Footnote to an incident of the Latin occupation of Constantinople: The Church and the Icon of the Hodegetria, in: *Traditio VI* (1948) 319.

[5] *Mirabilia Romae*, ed. G. Parthey, Berlin 1869.

[6] Klein, a. a. O.

[7] Vgl. etwa die Legende der Ikonen von Smolensk (L. Ouspensky-W. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern-Olten 1952, 83 und M. J. Rouet de Journel, S. J., *Marie et l'iconographie russe*, in: *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir*, S. J., II [Paris 1952] S. 456 ff.), der Gnadenbilder von Czenstochau (Wolff, a. a. O., und Journel, a. a. O. 473), von Alt-Brünn (A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904, I 1972), der Alten Kapelle in Regensburg (*Die Kunstdenkmäler von Bayern*, 22, *Stadt Regensburg II* [München 1933] 42), der Kathedrale von Cambrai (Destombes, *Nôtre-Dame des Grâces et le culte de la Sainte Vierge à Cambrai et dans le Cambrésis*, Cambrai 1871) usw.

[8] B. Kurth, *Das Gnadenbild als Stilvermittler*, in: *Belvedere XII* (1934—1936) 6 ff.

[9] Vgl. die Beispiele bei A. Matějček, *Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450*, Prag 1939.

[10] E. Buchner, *Albrecht Altdorfer und sein Kreis*, Katalog der Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, München 1938, S. 8. O. Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien 1939, T. 50. Zu archaisierenden Kopien von Plastiken: W. H. Forsyth, *Mediaeval Statues of the Virgin in Lorraine related in type to the Saint-Dié Virgin*, Metropolitan Museum Studies V (1934—1936) 235 ff. Zuletzt O. Demus, *Der Meister der Michaelerplastiken*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VII (1953) 1 ff.

[11] Vgl. dazu die Notiz bei E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting I* (Cambridge Mass. 1953) 481 ff. (Anm. zu S. 297).

[12] P. Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes 1680—1715*, Hamburg 1939.

[13] Zur Entstehung des böhmischen Halbfigurenbildes vgl. zuletzt die kurze Darstellung bei R. Fritz, *Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400*, Zeitschrift für Kunstwissenschaft V (1951) 161 ff.

[14] A. Matějček, a. a. O. 115; A. Podlaha, *Dva obrazy Madonny „Ara Coeli" v pokladu sv. Vita v Praze* in: *Památky archeologické XXII* (1908) 27 ff., Abb. S. 29; A. Matějček in: *Umění III* (1930) 225; A. Matějček-J. Myslivec, *České madony gotické byzantských typu, Památky archeologické XL* (1937) 14 ff. — Die Pergamentkopie zeigt Blut- oder Tränenspuren, die die Darstellung eines der bei Gnadenbildern auftretenden Blut- oder Tränenwunder sein können. Allerdings ist eine derartige Darstellung des Gnadenbildes von Ara Coeli weder in den italienischen noch in den böhmischen Kopien bekannt. Die Möglichkeit, daß dadurch ein am Pergamentbild stattgefundenes Mirakel durch spätere Übermalung festgehalten wurde, müßte am Objekt selbst untersucht werden.

[15] Zu dieser Bildgattung: A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild*, München 1930.

[16] E. Lavagnino, *La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro*, Bollettino d'Arte XXXI (1938) 529 ff.; P. Ben. Pesci O. F. M., *Il problemo cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti*, Rivista di archeologia cristiana XVIII (1941) 51 ff.

[17] Dazu zuletzt M. Vloberg, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin*, in: *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir*, II (Paris 1952) 413 ff.

[18] L. Grassi, *La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, Rivista di archeologia cristiana XVIII (1941) 65 ff.

[19] Matějček, *Gotische Malerei*, a. a. O. 115.

[20] Matějček, *Gotische Malerei*, a. a. O. 201 ff. Die Meinung Oettingers (Zeitschrift für Kunstgeschichte VI [1937] 397), daß es sich bei dieser Madonna um einen „Import" handle, wird durch die Aufschrift auf der Rückseite widerlegt. Archaisierende Kopien sind in der böhmischen Malerei des 15. Jhs. mehrfach nachweisbar, doch soll die Möglichkeit nicht außer acht gelassen werden, daß diese Kopie vielleicht von einem der Ikonenmalerei kundigen Maler aus dem ostkirchlichen Bereich ausgeführt wurde, dessen Existenz in Böhmen durchaus denkbar wäre (siehe unten).

[21] A. Matějček-J. Myslivec, *České madony gotické byzantskych typu*, Památky archeologické XL, 1934—1935 (1937) 1 ff. (deutsches Resumé: 138) Abb. 1, 2. M. Čorovič-Ljubinkovič, *The Icons of Ochrid*, Beograd 1953, T. 6.

[22] Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 71, Abb. 45; Matějček-Myslivec, a. a. O. 1 ff., 139, Abb. 11.

[23] Dazu und zum folgenden: V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, The Art Bulletin 1938, 36 ff.

[24] Matějček-Myslivec, a. a. O. 1 ff., 138 ff., m. Abb.; Oettinger, a. a. O. 397 ff.; Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 173 ff., Abb. 225.

[25] Auf die letztere Möglichkeit weist vor allem Oettinger, a. a. O. 397, hin.

[26] Dazu und zu den Bestrebungen, in manchen Klöstern die orthodoxe Liturgie einzuführen, siehe J. Neuwirth, *Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag*, Prag 1898.

[27] Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 80 ff., Abb. 52—68.

[28] J. Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein*, Prag 1896, m. Abb.

[29] Vgl. vor allem die Katalognotizen zu den einzelnen Bildern bei Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O., sowie A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, I (1934) und E. Wiegand, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg 1936.

[30] Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 16, 50 ff., Taf. 2.

[31] Matějček-Myslivec, a. a. O. 18, Abb. 18, 20. Oettinger, a. a. O. 397.

[32] Matějček-Myslivec, a. a. O. 16 ff., Abb. 17; Oettinger, a. a. O. 397.

[33] Fritz, a. a. O. 161 ff.

[34] Fritz, a. a. O. 168, Abb. 3.

[35] J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1916, II 1139 ff.; IV Abb. 299/2; E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, 63, Abb. 17; E. Lavagnino, *S. Maria del Popolo*, Roma o. J., 41.

[36] C. Ricci, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, Bolletino d'Arte IV (1924) 97 ff.

[37] Fritz, a. a. O. 164 ff., Abb. 1, 2; Stange, a. a. O. III Abb. 38.

[38] Stange, a. a. O. III Abb. 68; Fritz, a. a. O. 170 ff., Abb. 7.

[39] J. Wilpert, a. a. O. II/2, 680, IV Taf. 164/2; E. Garrison, a. a. O. 63, Nr. 116 m. Abb.; P. Cellini, *La Madonna di San Luca in S. Maria Maggiore*, Roma 1940; U. Monneret de Villard, *La Madonna di S. Maria Maggiore . . .*, Annali Lateranensi XI (1947) 9 ff.

[40] Stange, a. a. O. III 60; R. Fritz, *Zur westfälischen Tafelmalerei um 1400*, in: *Westfalen* 27 (1948) 106 ff.; derselbe, a. a. O. 170; L. v. Winterfeld, *Kleine Beiträge zu Konrad von Soest*, in: *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* XLVII (1948) 5 ff. — Konrad von Soest hat überhaupt den Typus der Pelagonitissa bevorzugt, vgl. die im Erscheinungsbild als halbfigurig anzusprechenden Madonnen der Geburtsszenen des Wildunger und Dortmunder Altars (Stange, a. a. O. III, Abb. 14, 19).

[41] Darauf hat bereits C. Linfert, *Alt-Kölner Meister*, München 1941, 47 hingewiesen.

[42] Stange, a. a. O. III Abb. 34; Fritz, a. a. O. 172, Abb. 9.

[43] Stange, a. a. O. III Abb. 67; Fritz, a. a. O. 172, Abb. 8.

[44] Stange, a. a. O. III Abb. 287; Fritz, a. a. O. Abb. 11.

[45] Köln, Sammlung von Schnitzler (Stange, a. a. O. III Abb. 107) und Bremen, Roselius-Haus (Stange, a. a. O. III, Abb. 218; Fritz, a. a. O. Abb. 15).

[46] Lasareff, a. a. O. 35.

[47] Stange, a. a. O. III Abb. 32, 33; Fritz, a. a. O. 175 ff., Abb. 12, 13.

[48] Ch. P. Parkhurst, Jr., *The Madonna of the Writing Christ Child*, The Art Bulletin XXIII (1941) 292 ff., Fig. 3, 4, 6.

[49] Zur Entstehung des niederländischen halbfigurigen Marienandachtsbildes vgl. den kurzen Hinweis bei E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge Mass. 1953) I 297.

[50] G. Ring, *A Century of French Painting 1400—1500*, London 1949, Nr. 51, T. 25 (französischer als Broederlam, franco-flämisch); Panofsky, a. a. O. I 95 (eher burgundisch).

[51] So auch der Hinweis bei Fritz, a. a. O. 176.

[52] Zur Bedeutung dieser Sterne in der Ikonenmalerei vgl. Ouspensky-Lossky, a. a. O. 5.

[53] Destombes, a. a. O. (Anm. 7); Panofsky, a. a. O. I 297, Abb. 59; A. Maville de Poncheville, Une antique image de la Vierge Nôtre-Dame de Grâces à Cambrai, in: La Libre Belgique, Mai 1952; R. Offner, A Corpus of Florentine Painting, New York 1947, Sec. III, vol. V 56, Anm. 2; Shorr, a. a. O. 53, m. Abb.

[54] Lasareff, a. a. O. 43 ff; Shorr, a. a. O. 52 ff.

[55] J. Dupont, *Hayne de Bruxelles et la copie de Nôtre-Dame de Grâces de Cambrai*, L'Amour de l'Art XVI (1935) 363 ff.; P. Rolland, *La Madone italo-byzantine de Frasnes-les-Buissenal*, Revue belge 18 (1947—48) 97; Panofsky, a. a. O. I 481 (Anm. 4 zu S. 297), Abb. 60. — J. de Borchgrave d'Altena, Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous, Revue belge 22 (1953) 37 ff (die hier erwähnten Kopien sind fast durchwegs nachmittelalterlich).

[56] Lasareff, a. a. O. 35; Mirkovich in: *Atti 5⁰ Congresso internazionale di studi bizantini*, 1940, II 297; T. Blasco, *La virgen de la leche en el arte*, in: *Museum* III (1913) 27 ff.

[57] W. Cohen, *Ein neuaufgefundenes Werk von Petrus Christus*, Zeitschrift für christliche Kunst, XXII (1909) 225; M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Berlin 1927 ff., I 147 ff., T. LII; A. L. Mayer, *Die Ausstellung der Sammlung „Schloß Rohoncz" in der Neuen Pinakothek, München*, Pantheon VI (1930) 297 ff.; Panofsky, a. a. O. I 313 mit Anm. 1.

[58] Panofsky, a. a. O. I 297, Anm. 1.

[59] St. Beissel S. J., *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. B. 1909, 460.

[60] Panofsky, a. a. O. I 294 ff., II Abb. 368—75.

[61] So hat selbst der Typus der Madonna der Huntingdon Collection, San Marino, seine letzte Wurzel in einer Miniatur der Homilien des Mönches Jakobus von Kokkinobaphos (vgl. Lasareff, a. a. O. 44, Fig. 13).

[62] Sie ist uns in einer Replik im Museum of Fine Arts, Houston (Texas) erhalten. Panofsky, a. a. O. II Abb. 375.

[63] Panofsky, a. a. O. I 297.

[64] Panofsky, a. a. O. I 317, II Abb. 425.

[65] Friedländer, a. a. O. IV 72, Nr. 27, VI 210; A. Davies, *National Gallery Catalogues, Early Netherlandish School*, London 1945, Nr. 3066, m. Abb.

[66] Friedländer, a. a. O. VI Nr. 48, Taf. XXIX.

[67] L. v. Baldaß, *Die Entwicklung des Bernart van Orley*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. XIII, Abb. 128, und derselbe, *Unbekannte niederländische Bilder in Wien und Budapest*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1917, T. IV.

[68] Friedländer, a. a. O. VII T. XXV, LIV, LXV, LXVI.

[69] Zur Devotio moderna vgl. J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1952; E. de Schaepdrijver, La Devotio moderna, La nouvelle revue théologique 54 (1927) 742 ff; R. Post, De moderne Devotie, Amsterdam 1940.

[70] W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin 1938, 129 ff., T. 48; Friedländer, a. a. O. III Nr. 83, T. LXIX, LXX; L. v. Baldaß, *Drei Jahrhunderte flämischer*

Malerei, Pantheon V (1930) 130 ff.; M. Davies, a. a. O. Nr. 711/12; vgl. auch einen ähnlichen Typus der zweiten Hälfte des 15. Jhs: Janssens de Bisthoven-R. A. Parmentier, *Le Musée Communal de Bruges*, = *Les Primitifs Flamands*, fasc. 1–4, Antwerpen 1951, 70 ff.

[71] Vgl. etwa das oben genannte Boutssche Diptychon mit den Brustbildern der Madonna und Christi aus dem Zyklus der Kapuzinerkirche in Prag (Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 137 ff., Abb. 148, 149).

[72] So wurden die Andachtsgegenstände dieser Devotio moderna, etwa das Boutssche Diptychon, in zahlreichen Repliken und Kopien verbreitet, ganz analog etwa zum Lukasbild von Cambrai und seinen vom Domkapitel bestellten Kopien.

[73] M. J. Friedländer, *Über den Zwang der ikonographischen Tradition in der flämischen Kunst*, The Art Quarterly I (1938) 19 ff.

[74] Siehe oben Anm. 16 und 18.

[75] Auf die Bedeutung dieser Bruderschaft für die Vermittlung ikonographischer Typen, besonders des Mariaschmerzensbildes ist zwar schon von H. Delehaye, *La Vierge aux sept glaives*, Analecta Bollandiana 1893, hingewiesen worden, die etwas entlegene Literatur über die Geschichte und Verbreitung dieser Bruderschaft wurde aber bisher von der Kunstwissenschaft nicht herangezogen: P. P.-M. Soulier, *La Confrérie de Nôtre-Dame des Sept Douleurs dans les Flandres 1491–1519*, Bruxelles o. J.; A. Duclos, *De eerste eeuw van het Broederschap der Zeven Weedommen van Marie in Sint Salvators te Brugge* (= Mélanges de la Société d'Emulation de Bruges IX), Brugge 1922; P. A. M. Lépicier, O. S. M., *Mater Dolorosa, Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs*, Spa 1948, 48 ff. Vgl. auch St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. B. 1909, 409.

[76] Vgl. die Bibliographie bei Soulier, a. a. O.

[77] Heute Museum der Kathedrale: Holz, 83×57 cm, Bild und Inschrift am Anfang des 19. Jhs. verrestauriert, Goldgrund aufgefrischt. (Die von Johann von Coudenberghe verfaßten Verse, die wahrscheinlich unter dem Bild angebracht waren, sind nicht mehr erhalten.) Das Bild kann durch zwei Traktate von 1492 und 1494, in denen bereits das Lukasbild von Ara Coeli als Bruderschaftsbild abgebildet ist, datiert werden (Duclos, a. a. O. 73 ff.).

[78] Zur Entwicklung der Verehrung der Sieben Schmerzen Mariens im Mittelalter vgl. die Zusammenfassung bei H. Aurenhammer, *Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien*, Alte und Neue Kunst III (1954) 113 ff.

[79] Soulier, a. a. O. Nr. 3 der Bibliographie, vgl. auch die späteren Ausgaben dortselbst.

[80] Ein Exemplar in den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen (Beissel, a. a. O. Abb. 184), ein zweites in der Kathedrale St. Stephan in Auxerre (Duclos, a. a. O.).

[81] H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, 2 Bde., Wien 1936, Abb. 185, 198. Nach Tietze existiert eine Variante des Bildes von 1554 mit dem Handgestus der Ara-Coeli-Madonna in einer Pariser Privatsammlung.

[82] L. Münz, *Rembrandt's Etchings, a critical catalogue*, 2 Bde., London 1952, II Nr. 234, Taf. 263. — Rembrandts Darstellung ist als eine Abbildung einer einsamen, trauernden, die Passionswerkzeuge betrachtenden Muttergottes anzusprechen, die in Spanien und den spanischen Niederlanden in den Prozessionen der Osterzeit als „Paso" herumgetragen wurden.

[83] Vgl. oben Anm. 10; J. Kagerer in: Verhandlungen d. histor. Vereins von Oberpfalz und Regensburg 93 (1952) 89 ff.

[84] Vgl. oben Anm. 34.

[85] H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, in: Veröffentlichungen des Österr. Museums für Volkskunde VIII (1956) Nr. 40.

[86] M. J. Friedländer-J. Rosenberg, *Die Gemälde Lucas Cranachs*, Berlin 1932, 88. Zum folgenden vgl. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder*, a. a. O.

[87] Lasareff, a. a. O. 42 ff. Shorr, a. a. O. 52 ff.

[88] Zwei Tafeln dieses Typus um 1300 und weitere aus dem 14. und 15. Jahrhundert bei Garrison, a. a. O., Nr. 120, 311, 70–72; Offner, a. a. O., 56, Anm. 2; Shorr, a. a. O., 52 ff m. Abb.

[89] A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1950, Taf. 92.

[90] Wiegand, a. a. O.

[91] Matějček, *Gotische Tafelmalerei*, a. a. O. 125 ff., Taf. 135. Wiegand, a. a. O. 22 ff.

[92] E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton 1948, I 132.

[93] F. Stelé, *Bizantinske in po bizantinskih posnele Marijine podobe med Slovenci*, Razprave II Filozofsko-Filološko-Historični Razred, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti v Ljubljana 1944, 367 ff.; Torsten Gebhart, *Die marianischen Gnadenbilder in Bayern*, in: Kultur und Volk, Festschrift für Gustav Gugitz, Wien 1953, 93 ff; Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder*, a. a. O.

[94] Vgl. oben Anm. 39.

[95] Flüchtungen und Flüchtungslegenden von Ikonen und Gnadenbildern sind seit den ältesten Zeiten bekannt (vgl. E. v. Dobschütz, *Maria Romaia*, Byzantinische Zeitschrift XII [1903] 173; Wolff, a. a. O.) und begleiten die Gefährdung der Gnadenbilder durch die vordringenden Andersgläubigen (Türken und Mauren), aber auch die bilderstürmerischen Bewegungen in Byzanz sowie die der reformierten Kirchen. (Vgl. dazu die Legendensammlungen bei St. Beissel, *Wallfahrten zu Unserer lieben Frau in Legende und Geschichte*, Freiburg i. B. 1919; J. A. Sanchez Perez, *El culto mariano en Espana*, Madrid 1943; A. v. Maltzew, *Menologion der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes*, 2 Bde., Berlin 1910/11.)

[96] W. Sas-Zaloziecki, *Das Gnadenmuttergottesbild der Michaelerkirche in Wien*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft I (1951) 135–143.

[97] Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder*, a. a. O. Nr. 3.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: nach Panofsky, Early Netherlandish Painting, I, Fig. 60; Abb. 2: Aufnahme des Kunsthistor. Instituts der Univ. Wien; Abb. 3 u. 4: Aus dem Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek.

Fig. 1. Cambrai, Kathedrale, Notre-Dame des Grâces, Kopie des Hayne de Bruxelles



Fig. 2. Brügge, Kathedrale, Kopie der Madonna von Ara Coeli



Fig. 3. Maria Langegg (Niederösterreich), Gnadenbild



Fig. 4. Innsbruck, Stadtpfarrkirche, Mariahilfbild von Lukas Cranach

FRIEDRICH REPP / WIEN

ZUR DARSTELLUNG DER RIESEN IN DEN OKTATEUCH-HANDSCHRIFTEN AUS DEM SERAIL UND AUS SMYRNA

Unter den griechischen Bilderhandschriften, die für die abendländische Buchmalerei von Bedeutung sind, ragen besonders die Oktateuchkodizes aus dem Serail und aus Smyrna hervor, deren Einwirkung auf die mittelalterliche österreichische Buchillustration H. Menhardt in seiner jüngsten Abhandlung über die Bilder der Millstätter Genesis nachgewiesen hat.[1]

Die beiden Handschriften, die in guten Ausgaben zugänglich sind,[2] stehen hinsichtlich der Illuminationen in engster Beziehung zu einander und sind altertumskundlich von außerordentlichem Interesse.

Bei der Darstellung der „Völker" Bild 41, 42 (Serail) bemerkt Uspenskij S. 123 (ich gebe den russischen Text in deutscher Übersetzung): „Es besteht kein Zweifel, daß in der Bekleidung, in der ausdrucksvollen Pose, in der Gesichtsfarbe usw. der Künstler versucht, die damals übliche, verbreitete Vorstellung der bekanntesten Nationalitäten wiederzugeben". Er stellt dann Venezianer und Petschenegen fest, also Völkerschaften, die dem byzantinischen Künstler vom Sehen her bekannt waren. Diese Feststellung legt nun die Annahme nahe, daß auch in der Darstellung der Riesen (Smyrna, Bild 29 = Serail, Bild 34) historische Völkerschaften des 11. bis 12. Jhs. und nicht irgendwelche Phantasiegestalten wiedergegeben sind. Weder Uspenskij noch Hesseling ist auf die Darstellung der Riesen näher eingegangen.

Die Miniatur gehört zu Gen. VI 4, wo die Entstehung der Riesen aus den Ehen der Menschentöchter mit den Söhnen Gottes abgeleitet wird: οἱ δὲ γίγαντες ἦσαν ἐπὶ τῆς γῆς ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις, καὶ μετ' ἐκεῖνο ὡς ἂν εἰσεπορεύοντο οἱ υἱοὶ τοῦ θεοῦ πρὸς τὰς θυγατέρας τῶν ἀνθρώπων, καὶ ἐγεννῶσαν αὐτοῖς· ἐκεῖνοι ἦσαν οἱ γίγαντες οἱ ἀπ' αἰῶνος, οἱ ἄνθρωποι οἱ ὀνομαστοί.

Diese alttestamentliche Darstellung hatte, wie schon Paul Hagen[3] zeigte, ihre starke Nachwirkung bis in das Mittelalter. Bei Josephus Flavius Ant. I 72 ist in starker Anlehnung an die Genesisstelle zu lesen: πολλοὶ γὰρ ἄγγελοι θεοῦ γυναιξὶ συνιόντες ὑβριστὰς ἐγέννησαν παῖδας καὶ παντὸς ὑπερόπτας καλοῦ, διὰ τὴν ἐπὶ τῇ δυνάμει πεποίθησιν· ὅμοια τοῖς ὑπὸ γιγάντων τετολμῆσθαι λεγομένοις ὑφ' Ἑλλήνων καὶ οὗτοι δρᾶσαι παραδίδονται. Auf dieser Darstellung fußt die Erklärung der Mißgestalten — zu diesen gehören die Riesen — im mittelalterlichen Schrifttum, bei Wolfram, Reinfried u. a.

Die Art der Darstellung der Riesen in der Serail-Handschrift charakterisiert Uspenskij mit folgenden Worten (Bd. 1, S. 121): „Auf der Miniatur sind fünf Figuren dargestellt. Das sind die Giganten oder Riesen, die den Ehen der Söhne Gottes mit den Töchtern der Menschen entstammen — Genesis VI 4. Sie sind dargestellt mit zerzaustem (zottigem) Haar, mit entblößtem, mit Haaren bedecktem Körper, mit einem kurzen Kleid (ἐξωμίς) auf der linken Schulter. Andere in kurzem Kleid, das den ganzen Körper bedeckt und mit an dem Körper und den Schultern glatt anliegenden Haaren. Schließlich trägt einer einen Panzer auf der Brust und in der linken Hand einen Schild. Bei der Bewaffnung bestehen bei allen fünf Personen Besonderheiten: einer hat eine Lanze, der zweite eine Streitaxt, der dritte eine Doppelaxt, schließlich tragen zwei je ein Schwert. Allen Personen ist ein harter, zum Teil brutaler Ausdruck verliehen. Der Künstler wünschte offensichtlich in diesen Gestalten nicht nur den direkten Sinn der biblischen Worte zum Ausdruck zu bringen, sondern auch ihre Interpretation, die bei der Miniatur selbst steht: σφαγεῖς γίγαντες τῶν κακῶν ἐφευρεταί."

Diese Darstellung der Riesen erweckt nun ganz den Eindruck, als handle es sich nicht um frei ersonnene oder nach antiken mythischen Vorstellungen gebildete Gestalten, sondern um am byzantinischen Hofe tatsächlich bekannte Völkerschaften. Ein Riese mit Panzer und Streitaxt sieht doch eher nach einem Mann der Leibwache des byzantinischen Kaisers aus als nach einer mythologischen Gestalt. Die Streitaxt insbesondere ist als „Waffe" anzusprechen, ebenso die Lanze.

Es ist nun die Frage, auf welche Völkerschaften diese Attribute weisen, d. h. welchem Völkertyp die 5 Gestalten zuzuweisen sind. Betrachten wir zuerst die Anknüpfungsmöglichkeiten, die durch sarmatische Stämme gegeben sind. Wir besitzen hier die sehr wertvolle Mitteilung des Vopiscus (Cap. 18), daß unter der Herrschaft des Carinus (3. Jh.) in Rom das sogenannte „Sarmatische Spiel" aufgeführt wurde, in dem offensichtlich ein Riese auftrat. Die Stelle lautet: „mimos undique advocauit (Carinus). exhibuit et ludum Sarmaticum, quo dulcius nihil est. exhibuit Cyclopem". Der Name des Spieles „Cyclops" weist hier ohne Zweifel auf ein Spiel hin, das die Sarmaten als Riesen einführte. Unter dem Begriff der Sarmaten wurden im ausgehenden Altertum alle möglichen Stämme verstanden; möglicherweise befanden sich darunter auch Slawen.

Daß die Slawen als große Menschen charakterisiert wurden, ergibt sich aus dem Bedeutungswandel des Namens der Spalen gr. Σπάλοι, mit denen die Goten auf ihrem Zuge nach Süden unter ihrem König Filimer zusammenstießen[4]. Der Name der Spalen ist in der Bedeutung „Riese" im Kirchenslawischen als **споль, сполинъ** (russ. **исполин** = Riese) erhalten, hat also eine ganz ähnliche Wandlung durchgemacht wie Hunne, mhd. Hiune zu Hüne = 'Riese' oder Aware zu tschechisch obr = 'Riese'. Die Genesisstelle

VI 4, zu der unsere Illustration gehört, erscheint in kirchenslawischer Übersetzung (Paremejnik Vostokovs 1271) als spoli že bějachou na zemli v ty d'ni, bzw. ti bjachou spoli ot věka člvči imeniti.

Bei der Beziehung unserer Darstellung auf sarmatische bzw. slawische Stämme besteht allerdings die Schwierigkeit, daß die Spalen als Volk zur Zeit der Schaffung der Miniaturen dem Maler nicht mehr vom Sehen bekannt sein konnten, so daß er sie im Porträt hätte festhalten können, was ja Voraussetzung für die bildliche Darstellung wäre, zumal wenn die Gestalten derart individualisiert sind, wie hier der Fall ist.

Wir werden daher eine andere Möglichkeit genauer ins Auge fassen müssen, nämlich daß es sich bei den dargestellten Riesen um germanische, u. zw. ostgermanische Stämme handelt. In dieser Hinsicht haben unsere Bilder Vorläufer. Bereits in der Wiener Genesis (6. Jh.) sind Germanen abgebildet, worauf Buberl zu Tafel 16 verweist: „Die zwei blonden Schildträger sind getreue Bilder der germanischen Leibwachen der byzantinischen Kaiser des VI. Jhs."[5]

In unserem Falle kommen vor allem die Goten bzw. Krimgoten in Frage, die am byzantinischen Hofe gewiß bekannt waren. Konstantinos Porphyrogennetos erwähnt in seinem Buche De caeremoniis aulae byzantinae (II 83) das sogenannte „Gotische Spiel", τὸ Γοτθικόν, über das bereits mehrfach gehandelt wurde, zuletzt von Treitinger, der in dem gotischen Weihnachtsspiel eine besondere Form der Siegessymbolik der oströmischen Kaiser sehen wollte.[6] Karl v. Kraus hat zwar die hier überlieferten Texte nicht als gotisch anerkannt[7] — die Frage bedarf einer neuerlichen Untersuchung —, aber es dürfte m. E. wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Goten dieses Spiel aufgeführt haben. Nach der Überlieferung μαΐστωρες λέγοντες πρὸς τοὺς Γότθους 'αμπαατῶ' wurden die Goten mit 'ἀμπαατῶ' angesprochen. Das ist wulfilagotisch andbahtōs zu andbahts „Diener", womit gr. διάκονος wiedergegeben wird. Vgl. Mark. 9, 35 ἔσται ... πάντων δοῦλος sijai allaim andbahts.[8] Die Form ἀμπαατῶ geht auf den Nom. Vok. andbahtos zurück, der nur im Gotischen auf -ōs endet (angelsächsisch ist die Endung -as, ahd. -a). Gr. ἀμπαατῶ wäre durchaus von Goten verstanden worden (Aussprache ambato; vgl. mhd. ambet aus ambeht, nhd. Amt, das auf dieses Wort, das wiederum mit kelt. ambactus — vgl. Caes. b. G. 6, 15, 2 plurimos circum se ambactos clientesque habet — verwandt ist, zurückgeht). Trotz K. v. Kraus kann m. E. kein Zweifel darüber bestehen, daß sich bei Konstantinos Porphyrogennetos gotische Sprachreste erhalten haben. Das ist nun die notwendige Voraussetzung dafür, daß das Γοτθικόν tatsächlich von Krimgoten aufgeführt wurde.

Leider ersehen wir aus der für dieses Spiel zurechtgerichteten Kleidung nicht, wie die gotische Leibwache, die wohl das Spiel aufgeführt hat, gekleidet ging. Für das Spiel trugen sie „Pelzmäntel mit nach außen gekehrter

Fütterung und verschiedene Masken und in der linken Hand einen Schild, in der rechten eine Lanze, mit der sie auf den Schild schlugen".

Der hohe Wuchs der Ostgermanen wird von Prokopios (De bello Vandalico I 2: *λευκοὶ γὰρ ἅπαντες τὰ σώματά τέ εἰσι καὶ τὰς κόμας ξανθοὶ εὐμήκεις τε καὶ ἀγαθοὶ τὰς ὄψεις*) und von Jordanes, wenn die Lesart der Hss. OB Get. III 24 „Romanis corpore et animo grandiores" richtig ist,[9] für die Goten unmittelbar bezeugt. Nach Tacitus war für die Ostgermanen der runde Schild bezeichnend, wie ihn der gepanzerte Riese unseres Bildes führt: Tacitus, Germ. 43 Gutones, Rugii, Lemovii: omniumque harum gentium insigne rotunda scuta, breves gladii et erga reges obsequium.

Diese Überlegungen führen dazu, in den struppigen Gestalten Germanen zu sehen. Nicht uninteressant dürfte dabei sein, daß bei der Bezeichnung der Riesen auch das Merkmal des Struppigen in der germanischen Nomenklatur belegt ist. So weist Jakob Grimm auf die Riesensteine, „Lübbensteine" hin, die er zu nieders. lubbe lübbe „ungeschickter, dummer Mensch" stellt, das er mit altnord. lubbi „hirsutus, servus ignavus" vergleicht.[10] In dem uns im Gotischen überlieferten Wortschatz fehlt ein Ausdruck für „Riese". Das hängt mit der betrüblichen Tatsache zusammen, daß gerade unsere Stelle Gen. VI 4 nicht überliefert ist. Daß sie von Wulfila ins Gotische übersetzt wurde, ist kaum zu bezweifeln. Denn die in der Wiener Alkuinhandschrift (Vindob. Pal. 795) überlieferten Zahlen beziehen sich, wie schon Wilhelm Grimm nachgewiesen hat,[11] auf Gen. V, also das Kapitel, das unserer Stelle unmittelbar vorangeht.

Wulfila könnte nun den Ausdruck „Söhne Gottes" als gudsunjus übersetzt haben. Der nächste Schritt war vielleicht eine volksetymologische Ausdeutung mit Anlehnung an Gut = Gote. Ebenso wurde ja auch die Namensform mit dem o-Vokalismus Gothones[12] volksetymologisch an germ. goti Pferd (vgl. altnord. goti = Pferd) angelehnt, was zu der bei Jordanes (Get. V 38) angeführten Nachricht Anlaß bot, daß die Goten einmal in unius caballi praetio aus der Gefangenschaft losgekauft worden seien. Es wäre nun durchaus denkbar, daß eine volksetymologische Auslegung der Goten als „Volk Gottes" in Byzanz bekannt war und daß der Name Gutþiuda = Gotenvolk — in der Wulfilabibel nicht bekannt, aus dem Kalenderfragment jedoch zweimal belegt[13] — als Gudþiuda = Gottesvolk umgedeutet wurde. So konnte man weiters in den vorauszusetzenden „gudsunjus" der Genesis „Goten" erkennen, zumal die Wortbildung mit gud- und guþ- keinen Unterschied aufweist.[14]

Da die Goten auf Grund ihres Wuchses als „riesenhaft" erschienen, anderseits die angeführte volksetymologische Umdeutung nahelag, konnte es dem Illuminator der Oktateuchhandschriften umso eher in den Sinn kommen, als Vorlage für die Darstellung der biblischen Riesen Krimgoten zu wählen, die am Hofe zu Byzanz nicht unbekannt waren.

Wenn diese Überlegung, der eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen sein dürfte, zu Recht besteht, hätten wir in den Miniaturen der Oktateuchhandschriften aus Smyrna und dem Serail Goten vor uns. Dies wären vermutlich die einzigen bildlichen Darstellungen von Krimgoten, die aus dem Mittelalter auf uns gekommen sind.

[1] H. Menhardt, *Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten.* Festschrift R. Egger, Bd. III, Klagenfurt 1954.

[2] D. C. Hesseling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne.* Manuscrit de l'école évangelique de Smyrne, Leiden 1909. — Th. Uspensky, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople,* Sofia 1907 (russ.).

[3] P. Hagen, *Der Gral.* Straßburg 1900 (Quellen und Forschungen zur Sprache und Kulturgeschichte der germanischen Völker).

[4] Jord., De origine actibusque Getarum IV 28: haec ergo pars Gothorum, quae apud Filemer dicitur in terras Oium emenso amne transposita, optatum potiti solum. nec mora ilico ad gentem Spalorum adveniunt consertoque proelio victoriam adipiscunt, exindeque iam velut victores ad extremam Scythiae partem, quae Ponto mari vicina est, properant.

[5] P. Buberl, *Die byzantinischen Handschriften,* Bd. 1, 1937, S. 99.

[6] O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell,* 1938, S. 179.

[7] K. v. Kraus, *Das gotische Weihnachtsspiel,* Paul Braunes Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur 20 (1895).

[8] Th. v. Grienberger, *Untersuchungen zur gotischen Wortkunde,* Sitzungsber. d. Kais. Akademie d. Wiss., Wien 142 (1900), S. 24 f.

[9] Jordanes, *De origine actibusque Getarum,* hsgg. von Th. Mommsen, Berlin 1882 (= Mon. Germ. hist. Auctorum antiquissimorum Tom. V. Teil I). Zur Kritik vgl. S. LX und LXI.

[10] J. Grimm, *Kleinere Schriften,* Berlin 1884, Bd. 7, S. 9 ff.

[11] W. Grimm, *Kleinere Schriften,* hsgg. von Gustav Hinricus, Berlin 1883, Bd. 3, S. 102.

[12] W. Streitberg, *Got. Elementarbuch,* 1920, S. 7.

[13] Th. v. Grienberger a. a. O. S. 101 f.

[14] Zur Wortbildung vgl. gudblostreis = „Gottesverehrer", gudhus = „Gotteshaus".

POLYCHRONIS K. ENEPEKIDES / WIEN

DAS PARISER INHALTSVERZEICHNIS EINES ANGEBLICH VERSCHOLLENEN BYZANTINISCHEN SAMMELKODEX

I.

Das in der Pariser Nationalbibliothek und namentlich im Ancien Fonds Français aufbewahrte Ms. 6139[1] enthält u. a. auch Briefe griechischer Patriarchen nach den Kopien des französischen Orientalisten und Numismatikers Antoine Galland (1646—1715); dieser war vom Botschafter Marquis de Nointel im Jahre 1670 nach Konstantinopel berufen worden, um über die Dogmen der griechisch-orthodoxen Kirche Bericht zu erstatten und auf Grund seiner (übrigens unzulänglichen) Kenntnisse der neugriechischen Volkssprache Kopien von Urkunden, Aktenstücken und Handschriften zum Gebrauch der französischen Dienststellen und gelehrten Institute herzustellen.[2]

Auf Fol. 17^{v} des genannten Kodex[3] stehen nach der Aufschrift: "Index tractatuum quorundam in quodam codice Margunii propria manu descripto contentorum", die Titel und die Incipit der Traktate, welche wir nachstehend in extenso wiedergeben werden. Es handelt sich also, nach der Aufschrift zu schließen, um ein autographes Ms. des berühmten gelehrten Bischofs Maximos Margunios von Kythera (1549—1602), der seinen Sitz in Venedig hatte.[4]

Die Tatsache nun, daß dieses Ms., welches nach den Incipit eine sehr große Zahl von Traktaten des Patriarchen Georgios Scholarios beinhaltete, von den Herausgebern der gesammelten Werke dieses Hierarchen[5] weder herangezogen noch erwähnt wurde, liefert uns ein Indizium dafür, daß dieser Sammelkodex verloren gegangen oder bis heute verschollen sein könnte. Die gewissenhaften Herausgeber des Gennadios-Werkes sprechen bezeichnenderweise vielmehr von einem Renaudot-Ms. mit folgenden Worten[6]: "Ce ms., souvent cité par Renaudot [7] au cours de son étude sur Georges Scholarios, est aujourd' hui perdu, et cette perte est d'autant plus regrettable qu' à en juger par les dates ajoutées ça et là aux titres; ce devait être un autographe." Es ist schwer festzustellen, ob das Renaudot-Ms. mit unserer Margunios-Kopie identisch war oder ob jenem diese zur Vorlage gedient hat. Jedenfalls bemerkenswert ist, daß beide Hss. dieselbe Zahl von Scholarios-Traktaten und zwar nach derselben Reihenfolge hatten. Da eine Zahl von Hss., die einst Margunios gehörten und sogar von seiner Hand stammen[8], heute in den

Beständen verschiedener Bibliotheken zu finden ist, so ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß unser Ms., von dem wir nur ein Inhaltsverzeichnis nach der Abschrift Gallands besitzen, nicht verloren, sondern in den noch nicht katalogisierten Erwerbungen einer vielleicht kleineren Bibliothek oder gar im Privatbesitz verborgen ist.

Außer den 16 Gennadios-Traktaten enthielt die verschollene Hs. vorwiegend Homilien und Enkomia auch folgender Autoren: Origenes, Kabasilas, Chrysoloras, Johannes Chrysostomos, Anastasios Sinaïtes, Kosmas Vestitor, Theodoros Studites, Georgios Bischof von Nikomedien, Johannes Monachos, Andreas von Kreta, Timotheos Presbyter von Jerusalem, Prokopios Diakon, Alexandros Monachos, Michael Synkellos von Jerusalem und Basilios Bischof von Seleukia.

Nachstehend geben wir die Kopie von Galland mit dessen lateinischen Notizen über den Zustand der von ihm benützten Hs. wieder. In unseren Anmerkungen verweisen wir auf die am bequemsten zugänglichen Editionen der im Sammelkodex enthaltenen Traktate, oder soweit keine vorliegen, auf die einschlägige Literatur.

Schließlich sei bemerkt, daß eine kurze Zusammenfassung der vorliegenden Arbeit in französischer Sprache, die auf dem VIII. Internationalen Byzantinisten-Kongreß in Palermo (April 1951) mitgeteilt wurde, in dessen Akten Bd. I, Rom 1953, veröffentlicht ist.

II.

Fol. 17v

Index tractatuum quorundam in quodam codice Margunii propria manu descripto contentorum

1.

Τοῦ σοφωτάτου καὶ ἁγιωτάτου κ(υρί)ου Γενναδίου τῷ βασιλεῖ Κωνσταντίνῳ ἐπὶ τῇ κοιμήσει τῆς ἀοιδίμου δεσποίνης τῆς αὐτοῦ μ(ητ)ρ(ὸ)ς παραμυθικός. Ἄρχεται: Ἡ μακαρία καὶ ἀοίδιμος.

2.

Τοῦ αὐτοῦ: Περὶ τῆς τῶν ψυχῶν διαθέσεως μετὰ τὴν ἐκ τοῦ σώματος ἀνάλυσιν. Ἄρχεται: Ὁσιώτατε π(άτε)ρ Σαββάτιε.

3.

Τοῦ αὐτοῦ. Ἀρχ.: Ἥδιστα μέν σοι.

4.

Τοῦ αὐτοῦ: Τῷ ἐντιμοτάτῳ καὶ τῷ δικαίῳ τοῦ Θεσσαλονίκης περὶ καθαρτηρίου. Ἀρχ.: Αὐτοσχεδιάζω σοι.

5.

Τοῦ αὐτοῦ: Περὶ τοῦ καιροῦ καὶ τρόπου τῆς ὑπάρξεως τῶν σωμάτων καὶ ἀνθρωπίνων ψυχῶν φίλῳ τινὶ ζητήσαντι ἐκδεδομένον τῷ ὄρει τοῦ Μενοικέως. Ἀρχ.: Ἐπειδὰν συμβαίνῃ.

6.

Τοῦ αὐτοῦ: Περὶ τῆς σιμωνιακῆς αἱρέσεως. Ἀρχ.: Τὰς ἐκ τῶν ἀθέων. 6a. Praemissa est eiusdem ad imperatorem praefatiuncula, ita sequens: Λόγον ἀρτίως μοι.

7.

Τοῦ αὐτοῦ: Ἐπιτάφιος τῷ μακαρίῳ Θεοδώρῳ τῷ Σοφιανῷ ἐν τῇ ἱερᾷ μονῇ τοῦ Βατοπεδίου ταφέντι, ὃν εἶπεν ἐξ ὑπογυίου (ὁ θεῖος αὐτοῦ Γεννάδιος, etc.). Ἀρχ.: Ἀλλὰ ζῶντος μὲν ἔτι.

8.

Τοῦ αὐτοῦ: Ἐπὶ τῇ μνήμῃ τῆς ἀποτομῆς τοῦ τιμίου προφήτου καὶ προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ. Ἀρχ.: Ὁ μὲν μακάριος Ἰωάννης.

9.

Τοῦ αὐτοῦ: Εἰς τὴν κατὰ σάρκα γέννησιν τοῦ κ(υρίο)υ ἡμῶν Ἰησοῦ Χρ(ιστοῦ). (Inc.: Οἱ λαμπρότατοι).

10.

Τοῦ αὐτοῦ: Περὶ τοῦ ἑνὸς ἐν τριάδι θεοῦ (ἡμῶν) καὶ πάντων ὄντων δημιουργοῦ καὶ κατὰ ἀθέων ἤτοι αὐτοματιστῶν καὶ κατὰ πολυθέων. Ἀρχ.: Οἴεσθαι μὲν μὴ εἶναι.

11.

Τοῦ αὐτοῦ: Ἐπὶ τῇ μεταστάσει τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν θ(εοτό)κου. Ἐγράφη καὶ ἀνεγνώσθη ἐν τῇ μονῇ τῆς παμμακαρίας, ἐν τῇ τρίτῃ ἀνόδῳ βιαίᾳ ἐκεῖ.

12.

Τοῦ αὐτοῦ: Ὁμιλίᾳ ἐπὶ τῇ παραβολῇ τοῦ ἀσώτου καὶ περὶ ‖ μετανοίας. Ἀρχ.: Ὁ τῶν Φαρισαίων. Fol. 18r

13.

Τοῦ αὐτοῦ: Ὁμιλία περὶ τοῦ μυστηριώδους σώματος τοῦ κ(υρίο)υ ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ. Ἀρχ.: Ἐπειδὴ τῇ διὰ τῶν ἡμερῶν.

14.

Τοῦ αὐτοῦ: Ὁμιλία ἐπὶ τῇ παραβολῇ τοῦ τελώνου φαρισαίου. Ἀρχ.: Τὸν τῆς ὑπερηφανείας κρημνόν.

15.

Γενναδίου μοναχοῦ καὶ πατριάρχου τῶν τοῦ Χριστοῦ πενήτων: Περὶ τῆς μόνης ὁδοῦ πρὸς τὴν σωτηρίαν τῶν ἀν(θρώπ)ων. Ἐξεδόθη δὲ τῷ σουλτάνῳ αἰτήσαντι μετὰ τὰς ἐνώπιον αὐτοῦ διαλέξεις ἐν τῷ Π(ατ)ριαρχείῳ τότε γεγενημένας, καὶ μετὰ τοῦτο ἄλλο συντομώτερον ἐξεδόθη, ἡρμηνεύθησαν δὲ ἀμφότερα ἀρραβικῶς καὶ οὕτως ἐδόθησαν. Ἀρχ.: Ἡ ὁδὸς τῆς τῶν.

16.

Τοῦ αὐτοῦ: Ἔλεγχος τῆς ἰουδαϊκῆς πλάνης σύντομος ἔκ τε τῆς γραφῆς καὶ τῶν πραγμάτων καὶ τῆς πρὸς τὴν χριστιανικὴν ἀλήθειαν παραθέσεως. Ἐν σχήματι διαλόγου συνεγράφη παρ' ἐμοῦ Γενναδίου ἐν τῇ τρίτῃ πρὸς Κ(ωνσταντινού)πολιν βιαίᾳ ἀνόδῳ. Ἀρχ.: Βούλει διαλεχθῶμεν.

17.

Ὠριγένους πόνημα τοῦ σοφωτάτου· post hunc titulum sequi(tur) quid comprehensum est in tractatis; deinde ante praefationem hic (titulus) alter additus: Ὠριγένους φιλοσοφουμένων. Inc.: Οὐδένα μῦθον (?).

18.

Τοῦ Καββάσιλα: Περὶ τῶν παρανόμως τοῖς ἄρχουσιν ἐπὶ τοῖς ἱεροῖς τολμωμένων. Inc.: Τοὺς μὲν πονηρούς.

19.

Δημητρίου τοῦ Χρυσολωρᾶ λόγος εἰς τὴν θείαν μεταμόρφωσιν τοῦ σωτῆρος ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ. Inc.: Ἄκουε σῶτ(ερ).

20.

Ἰωάννου ἀρχιεπ(ισκόπου) Κωνσ(ταντινουπό)λε(ως) τοῦ Χρ(υ)σο(στόμου): Εἰς τὴν προσκύνησιν τοῦ τιμίου στ(αυ)ρ(οῦ). Inc.: Πᾶσα πρᾶξις.

21.

Ἀναστασίου μοναχοῦ τοῦ Σινᾶ Ὄρους λόγοι εἰς τὴν μεταμόρφωσιν τοῦ Χρ(ιστοῦ) ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χρ(ιστοῦ). Inc.: Ὡς φοβερὸς ὁ τύπος.

22.

Τοῦ Χρ(υσοστόμ)ου εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα. Inc.: Λαμπρὰ τῆς δεσποτικῆς.

23.

Fol. 18ᵛ Τοῦ αὐτοῦ περὶ νηστείας λόγος. Inc.: Εἴπερ καιρός.

24.

Τοῦ αὐτοῦ εἰς τὴν ἁγίαν βάπτισιν τοῦ Χ(ριστο)ῦ. Inc: Πηγὴ τῶν.

25.

Τοῦ αὐτοῦ εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χ(ριστο)ῦ γέννησιν. Inc.: Τί τοῦτο.

26.

Κοσμᾶ βεστήτορος: Λόγος εἰς τὴν ἀνακομιδὴν τοῦ τιμίου λειψάνου τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Ἰω(άνν)ου ἀρχ(ιεπισκόπου) Κωνσταντ(ινουπόλεως) τοῦ Χρυσοστόμου. Inc.: Ἤκουσται πάντως. Plurimos habet hiatus nec non desunt multa.

27.

Τοῦ ὁσίου π(ατ)ρὸς ἡμῶν καὶ ὁμολογητοῦ Θεοδώρου ἡγουμένου τῶν Στουδίου, ἐγκώμιον εἰς τὴν εὕρεσιν τῆς ἱερᾶς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. Inc.: Τρίτον μήνυμα. Multa desiderantur.

28.

Γεωργίου ἐπισκόπου Νικομηδείας, ἐγκώμιον εἰς τὴν ἁγίαν καὶ ἀθλοφόρον μάρτυρα Βαρβάραν. Inc.: Δεῦρο τήμερον. Multos habet hiatus.

28a. Sequitur Cosma veteris vestitoris precedens initio integrior Margunii descripta manu.

29.

Βίος καὶ πολιτεία καὶ μερικὴ θαυμάτων διήγησις εἰς τὸν ὅσιον π(ατέ)ρα ἡμῶν καὶ ἀρχιεπίσκοπον Μύρων Νικόλαον. Ἀδήλου. Inc.: Ὄρθρος ἡμῖν φαεινότατος.

30.

Βίος καὶ πολιτεία τῆς ὁσίας μ(ητ)ρ(ὸς) ἡμῶν Θεοκτίστης τῆς Λεσβίας. Inc.: Εἰκόνες καὶ στῆλαι.

31.

Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Θεοδώρου ἡγουμένου τῶν Στουδίου λόγ(ος) εἰς τὴν γέν(νησιν) τοῦ ἁγίου προφήτου Προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου. Inc.: Ἀηδόνι τινί.

32.

Ἰωάννου μοναχοῦ ὑπόμνημα εἰς τὸν προφήτην Ἠλίαν. Inc.: Ἄρτι μέν.

33.

Τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρὸς ἡμῶν Ἀνδρέα ἀρχιεπισκόπου Κρήτης λόγος εἰς τὴν μεταμόρφωσιν τοῦ κ(υ)ρ(ίου) καὶ θ(εο)ῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ. Inc.: Ὅσοι τῇ κενώσει.

34.

Τοῦ αὐτοῦ ἐγκώμιον εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ἁγίας Θ(εοτ)όκου καὶ ‖ ἀειπαρθένου Μαρίας. Inc.: Οἱ τὴν ἐν πν(εύματ)ι. Fol. 19ʳ

35.

Τοῦ αὐτοῦ λόγος εἰς τὴν αὐτὴν ἑορτήν. Inc.: Μυστήριον ἡ παροῦσα.

36.

Τοῦ ἐν ἁγίοις κυρί(ου) ἡμῶν Ἰωάν(νου) ἀρχιεπισκόπου Κωνστ(αντινουπό)λε(ως) τοῦ Χρ(υσοστόμ)ου ὁμιλία εἰς τό: "Ἐξῆλθε δόγμα παρὰ καίσαρος Αὐγούστου" καὶ εἰς τὴν ἀπογραφὴν τῆς ἁγίας Θ(εοτό)κου. Inc.: Μέλλοντος, ἀγαπητοί.

37.

Τιμοθέου πρεσβυτέρου Ἱεροσολύμων λόγος εἰς τὸν προφήτην Συμεῶνα τὸν Θεοδόχον καὶ εἰς τό: 'Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου'. Inc.: Φέρε, ἀγαπητέ.

38.

Προκοπίου διακόνου καὶ χαρτοφύλακος λόγος εἰς τὴν τῆς ὀρθοδοξίας τῶν σεπτῶν καὶ ἁγίων εἰκόνων πανήγυριν. Inc.: Ἡμέρα σήμερον.

39.

Ἀλεξάνδρου μοναχοῦ λόγος διαλαμβάνων ἐν εἴδει χρονογραφίας περὶ τῆς κατὰ σάρκα γεννήσεως καὶ ἀνατροφῆς καὶ τῶν σωτηρίων παθῶν καὶ τῆς ἀναστάσεως τοῦ κ(υρίο)υ ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ, ἔτι δὲ καὶ περὶ τῆς σωτηρίας ἀναλήψεως καὶ τῆς ἁγίας πεντηκοστῆς καὶ τοῦ κηρύγματος τῶν ἀποστόλων καὶ περὶ τῆς εὑρέσεως τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ στ(αυ)ροῦ. Ἐν ἄλλῳ οὕτως ἡ ἐπιγραφή: Ἀλεξάνδρου μοναχοῦ λόγος ἱστορικὸς περὶ τῆς εὑρέσεως τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ στ(αυ)ροῦ πρός τινας

π(ατέ)ρας προτραπέντος αὐτοῦ ὑπ' αὐτῶν, ἐν ᾧ ἐστι θεολογία ἀληθὴς καὶ περὶ τῆς θείας οἰκονομίας ἀπλανὴς ὁμολογία καὶ ἐγκώμιον εἰς τὸν τίμιον καὶ ἅγιον στ(αυ)ρόν. Inc.: Τὴν κέλευσιν τῆς ὑμετέρας. Duo fœdos habet hiatus ille sermo.

40.

Μιχαὴλ Συγκέλλου τοῦ ἀποστολικοῦ θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων ἐγκώμιον εἰς τοὺς ἁγίους τοῦ θ(εο)ῦ ἀρχαγγέλους καὶ ἀγγέλους καὶ πάσας ὁμοῦ τὰς οὐρανίους δυνάμεις. Inc.: Τὸν μὲν λόγον. Hiatum habet sub finem.

41.

Τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρὸς ἡμῶν Ἀνδρέου ἀρχιεπισκόπου Κρήτης τοῦ Ἱεροσολυμίτου ἐγκώμιον εἰς τοὺς ἁγίους καὶ ‖ (Fol. 19v) καλλινίκους δέκα μάρτυρας, ὅτε ὑπὸ τῆς τοῦ χειμῶνος βίας ἐξ ὑποστροφῆς πλοὸς ἐπιστὰς τὸν παρόντα ἐσχεδίασε λόγον. Inc.: Ἀποβεῖτε τάχα.

42.

Λέοντος πρεσβυτέρου λόγος εἰς τὰ ἅγια Θεοφάνεια. Inc.: Τὴν παροῦσαν τοῦ

43.

Ἰωάννου ταπεινοῦ μοναχοῦ πρεσβυτέρου τοῦ Δαμασκηνοῦ λόγος εἰς τὴν ἁγίαν Παρασκευὴν καὶ εἰς τὸν στ(αυ)ρόν. Inc.: Πεπλήρωται ἡμῖν.

44.

Τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρὸς ἡμῶν Ἀνδρέου ἀρχιεπισκόπου Κρήτης τοῦ Ἱεροσολυμίτου ἐγκώμιον εἰς τὸν ἅγιον μεγαλομάρτυρα τοῦ Χ(ριστ)οῦ Γεώργιον. Inc.: Ἀεὶ μὲν λαμπρά. Hiatum habet satis amplum.

45.

Βασιλείου ἐπισκόπου Σελευκείας τῆς Ἰσαυρίας λόγος εἰς τὴν ἀνάληψιν τοῦ κ(υρίο)υ ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ. Inc.: Ἡ μὲν τῆς ἀναστάσεως.

Sequuntur in aliquot psalmos Chrysostomi homiliae veteri scriptura quas editas puto.

Anmerkungen I

[1] Catalogue des manuscrits français, t. 5., ancien fonds, Paris 1802, S. 218: "Notes de la main d'Antoine Galland, sur divers sujets." Gallands interessante Korrespondenz ist in den Kodizes 6137 bis 6138 enthalten.

[2] Vgl. Nouvelle Biographie Générale, Bd. 19, Sp. 288—291.

[3] Der Kodex enthält interessante, z. T. unbekannte Briefe des französischen Botschafters de Nointel an die Patriarchen von Antiochien und Jerusalem und Kopien von deren Antwortschreiben. So begegnen wir z. B. auf Fol. 1 bis 2 des genannten Kodex dem Anfang des folgenden für die Bemühungen der Franzosen um Annäherung der griechisch-orientalischen Kirche charakteristischen Schreibens Nointels, welches sicherlich von Galland abgefaßt wurde: „Εἰ μὴν οὐκ ἀρκεῖ ἡ πρώτη μου ἐπιστολὴ τοῦ γνωρίζειν ὑμῖν ὅσον κατὰ δυνατὸν πρὸς τὴν τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησίας δόξαν ἐρανίζειν τι περισπουδάζω, οὐ μόνον δευτέραν γράψω ἀλλὰ δὲ καὶ πολλὰς ἄλλας γράφων οὐ παύσομαι." Ebenfalls finden wir auf Fol. 2 bis 5 Angaben über Briefe Nointels an den gelehrten Patriarchen Nektarios von Jerusalem. Auf Fol. 6r folgende Kuriosität: "Description du bulle apposé à un acte synodal que le patriarche de CP. fit mettre entre les mains de M. de Nointel, ambassadeur de S. M. à la Porte."

[4] Über Maximos Margunios' Leben und Werk siehe zuletzt, P. Enepekides, Der Briefwechsel des M. M., Bischof von Kythera, in Jahrb. d. Öst. Byz. Ges. 1 (1951) 13—66.

[5] Oeuvres complètes de Georges Scholarios publiées pour la première fois par Mgr. Louis Petit-X. A. Sidéridès-Martin Jugie, Paris 1928—1938.

[6] Ebenda, Bd. I. S. XXIV. f. und bes. S. XXXVI, wo die Ersatz-Hss. für das verschollene Renaudot-Ms. namentlich aufgezählt werden.

[7] In seiner Abhandlung: Gennadii Homiliae de sacramento Eucharistiae, Meletii Alexandrini, Nectarii Hierosolymitani, Meletii Syrigi, et aliorum, de eodem argumento opuscula graece et latine, seu appendix ad acta quae circa Graecorum de transubstantiatione fidem relata sunt in opere de perpetuitate fidei . . . Parisiis 1709.

[8] Die von Margunios geschriebenen Kodizes s. bei M. Vogel-V. Gardthausen, Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance, Leipzig 1909. Im Zusammenhang mit der vorliegenden Pariser Margunios-Hs. wäre vielleicht folgender Passus aus einem Brief des gelehrten Bischofs von Kythera, vom 23. 1. 1598 aus Venedig an den deutschen Humanisten David Hoeschel zu erwähnen: „Διαπεπόνηταί μοι πρὸ μικροῦ συναγωγὴ λόγων θεολογικῶν διαφόρων παλαιῶν διδασκάλων καὶ νεωτέρων εἰς τὰς κατ' ἐνιαυτὸν ἀγομένας δεσποτικάς τε καὶ θεομητορικὰς ἑορτάς· εἰσὶ δὲ οὗτοι τὸν ἀριθμὸν ὑπὲρ τοὺς διακοσίους, οὓς καὶ εἰς φῶς ἐκδοθῆναι ἐμοὶ γ'ἂν πρὸς θυμοῦ γένοιτο εἰς ὠφέλειαν τῶν τε φιλολόγων καὶ παντὸς τοῦ χριστωνύμου λαοῦ." Der Passus ist aus Par. gr. Suppl. 621 abgedruckt bei É. Legrand, Bibliographie hellénique Bd. II. S. LXXIII; vgl. auch P. Enepekides, a. a. O. S. 39. Brief Nr. 77. Diese Homilien-Sammlung des Margunios ist bis heute unediert geblieben.

Anmerkungen II

(Die Ziffern beziehen sich auf die Traktatnummern des Pariser Verzeichnisses.)

1. Edidit Petit (= Mgr. Louis Petit - X. A. Sidéridès - Martin Jugie, Oeuvres complètes de Georges Scholarios, etc.), Bd. I, S. XXXV.
2. Ed. Petit, Bd. I, S. 505—521.
3. A. a. O. S. 521—531 (Titel: Γεννάδιος Ἰωάννῃ, ἰανουαρίου ιθ', ἐν τῇ μονῇ τοῦ Προδρόμου ἐν τῷ ὄρει τοῦ Μενοικέως).
4. A. a. O. S. 531—539.
5. A. a. O. S. 461—480 (Beginnt bei Petit: Ἐπειδὴ πυνθάνῃ).
6. A. a. O. S. XXXV.
7. A. a. O. S. 277—283.
8. A. a. O. S. 211—223.
9. A. a. O. S. 223—237.
10. A. a. O. S. XXXV.
11. A. a. O. S. 197—210.
12. A. a. O. S. 71—80.
13. A. a. O. S. 123—136.
14. A. a. O. S. 61—71.
15. A. a. O. S. XXXVI.
16. Ed. Petit, Bd. III., S. 251—304.

17. Siehe die Gesamtausgabe der Berliner Akad. d. Wiss. und PG 6, 11–17
18. Vgl. Krumbacher GBL², S. 159.
19. Vgl. Krumbacher GBL², S. 110, ed. Lampros Byz. Zeitschr. 3 (1894) 600 f.
20. PG 47–64.
21. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 317; PG 111, 391–406.
22. Wie bei 20.
23. Wie bei 20.
24, 25. Randnotiz von Galland: "Hi duo sermones sunt alia manu et ut puto antiquiore descripti. πηγή (?) testatur priore ex autographo mendoso descriptum quod patet etiam ex intermittentibus quibusdam vacuis lineis." — Wie bei 20.
26. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 169.
27. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 150.
28. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 166.
28a. Siehe Nr. 26.
29. Lexikon für Theologie u. Kirche, Bd. VI. Sp. 582 f.
30. Vielleicht rührt die Biographie von Niketas Magister her, vgl. Krumbacher, ibid., S. 199.
31. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 151.
32. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 160 (5).
33. PG 97, 932–957.
34. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 165 f. Das vorliegende Enkomion fehlt (nach dem Incipit zu schließen) PG 97, 1045–1109.
35. PG 97, 1072–1089.
36. Wie bei 20.
37. PG 86, 237–252.
38. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 166.
39. PG 87/3, 4016–4076.
40. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 166.
41. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 165.
42. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 169 (8).
43. PG 96, 589–600.
44. PG 97, 1169–1192.
45. Vgl. Krumbacher, ibid., S. 72.

TÄTIGKEITSBERICHT DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

Folgende Vorträge wurden vom Jänner 1954 bis Sommer 1955 gehalten:

Comm. Prof. Ing. F. Forlati, Proto di San Marco, Venedig, 26. Jänner 1954: *L'architettura di San Marco. Nuove ricerche e nuovi restauri.*

Dr. H. Aurenhammer, 9. März 1954: *Probleme der Übernahme und Tradition byzantinischer Marienikonen im westkirchlichen Bereich.*

Prof. Dr. E. Ivánka, 25. Mai 1954: *Europa im 15. Jahrhundert, von Byzanz aus gesehen.*

Prof. Dr. H. Fichtenau, 15. Juni 1954: *Karl der Große und Byzanz.*

Prof. Dr. E. Ivánka, 16. November 1954: *Gibt es eine eigenständige byzantinische Philosophie?*

Doz. Dr. H. Hunger, 3. Dezember 1954: *Griechische Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek als Zeugen byzantinischer Kultur.*

Prof. Dr. O. Demus, 22. Februar 1955: *Byzanz und die venezianische Plastik des 13. Jahrhunderts.*

Doz. Dr. P. Enepekides, 22. März 1955: *Beiträge zur Geschichte der letzten Palaiologen.*

Dr. H. Fillitz, 17. Mai 1955: *Der Krönungsornat der Kaiser und Könige des Heiligen Römischen Reiches und Byzanz.*

Prof. J. Kondrinewitsch, 7. Juni 1955: *Die byzantinische Liturgie und ihre Einwirkung auf das oströmische Frömmigkeitsleben.*

Die Universitätsprofessoren Dr. H. Gerstinger und Dr. E. Ivánka sowie Doz. Dr. H. Hunger nahmen am 10. Internationalen Byzantinistenkongreß in Istanbul 1955 teil.